

О.Демідко

ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Курс лекцій
для студентів спеціальності 034 Культурологія
Денна і заочна форми навчання

Укладач: к.і.н. О.Демідко

Київ
Видавництво Ліра-К
2021

УДК 7.03(075)

Рекомендовано вченою радою історичного факультету
Маріупольського державного університету
протокол № 2 від 16 вересня 2020 року,

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Лисак В. Ф., доктор історичних наук, професор, декан історичного факультету Маріупольського державного університету;

Сабадаш Ю. С., доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Історія образотворчого мистецтва та архітектури. Курс лекцій для студентів спеціальності 034 Культурологія / Укладач: к.і.н. О.Демідко. – Київ: Видавництво К-Ліра, 2021. – 182 с.

ISBN 978-617-520-031-5

Курс лекцій призначений для вивчення навчальної дисципліни «Історія образотворчого мистецтва та архітектури» студентами спеціальності 034 «Культурологія».

Курс лекцій складається з трьох модулів: «Історія образотворчого мистецтва та архітектури від первісності до Середньовіччя» (п’ять лекцій), «Історія мистецтва від Ренесансу до Нового часу» (три лекції), «Історія мистецтва від XIX ст. до кінця XX ст.» (три лекції). До кожної лекції підготовлені питання для самоконтролю, а до кожного модуля – список рекомендованої літератури.

Завершує видання список навчальної літератури, необхідної для засвоєння дисципліни та словник термінів і понять.

Курс лекцій буде корисним не тільки для студентів, але й для мистецтвознавців, працівників галузі культури та для всіх, хто цікавиться світовою та українською культурою.

УДК 7.03(075)

ISBN 978-617-520-031-5

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

Останніми роками зросла увага до проблем теорії і практики естетичного виховання як найважливішого засобу формування відношення до дійсності, засобу етичного і розумового виховання, тобто як засобу формування всебічно розвиненої, духовно багатої особистості. *Історія образотворчого мистецтва та архітектури* є однією з базових дисциплін, що допомагає перетворити студентів на фахівців з високим інтелектуальним рівнем, освічених у різних галузях. Знання в галузі мистецтва дадуть їм можливість почуватися впевненіше, не тільки фахівцями вузького профілю, але й освіченими, інтелігентними людьми.

Мета викладання навчальної дисципліни – ознайомлення студентів спеціальності 034 «Культурологія» з основними еволюційними фазами світового мистецтва та архітектури, поняттями *«образотворче мистецтво», «графіка», «живопис», «архітектура», «скульптура», «стиль», «течія»*, з творчістю провідних майстрів світового мистецтва, поглибити знання в галузі світової культури та дати розуміння основних принципів стилеутворення в образотворчому мистецтві та архітектурі.

Завдання вивчення навчальної дисципліни – формування у студентів базових знань у галузі основних художніх стилів, напрямів і творчих методів, головних стадій еволюції мистецтва – від первісності – до початку XXI ст., тобто ознайомлення з мистецьким доробком провідних країн світу, шедеврами світового мистецтва – перлинами провідних музейних колекцій, історією їх створення, що сприятиме підвищенню загального інтелектуального рівня студентів.

Актуальність дисципліни зумовлюється тим, що образотворче мистецтво є унікальним у вирішенні завдань як художнього, так і особистісного розвитку, громадського і духовного становлення особистості. Саме тому сподіваємося, що цей курс стане цікавим і дійсно корисним, сприятиме розширенню наукового і культурного світогляду студентів.

МОДУЛЬ І.

ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ ВІД ПЕРВІСНОСТІ ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Лекція 1. Вступ до дисципліни. Види образотворчого мистецтва та їх особливості

План

1. Види мистецтва
2. Графіка
3. Живопис
4. Скульптура
5. Архітектура

1. Види мистецтва

Однією з основних завдань нашого суспільства, що постають перед системою сучасної освіти, є формування культури особистості. Актуальність цієї задачі пов’язана з переглядом системи життєвих та художньо-естетичних цінностей. Формування культури підростаючого покоління неможливо без звернення до художніх цінностей накопичених суспільством у процесі свого існування. Таким чином, стає очевидною необхідність вивчення основ історії мистецтв.

Для того щоб найбільш повно зрозуміти мистецтво певної епохи необхідно орієнтуватися у мистецтвознавчій термінології. Знати і розуміти суть кожного з видів мистецтв. Тільки у випадку володіння категоріально-понятійної системою людина зможе найбільш повно усвідомити естетичну цінність пам’яток мистецтва.

Мистецтво (творче відображення, відтворення дійсності в художніх образах.) Існує і розвивається як система взаємопов'язаних між собою видів, різноманіття яких обумовлено багатогранністю самого (реального світу, що відображається у процесі художньої творчості.

Види мистецтва – це історично сформовані, форми творчої діяльності, що володіють здатністю художньої реалізації життєвого змісту і різняться за способами її матеріального втілення (слово в літературі, звук у музиці, пластичні та колористичні матеріали в образотворчому мистецтві тощо).

У сучасній мистецтвознавчій літературі склалися певна схема і система класифікації мистецтв, хоча єдиної досі немає і всі вони відносні. Найбільш поширеною схемою є поділ на три групи.

До першої входять просторові чи пластичні види мистецтв. Для цієї групи мистецтв істотним є просторове побудову в розкритті художнього

образу – **Образотворче мистецтво**, Декоративно-прикладне мистецтво, **Архітектура**, Фотографія.

До другої групи належать тимчасові або динамічні види мистецтв. У них ключове значення набуває розгортається в часі композиція – Музика, Література.

Третю групу представляють просторово-часові види, які називаються також синтетичними або видовищними мистецтвами – Хореографія, Література, Театральне мистецтво, Кіномистецтво.

Існування різних видів мистецтв викликано тим, що жодне з них своїми власними засобами не може дати художню всеосяжну картину світу. Таку картину може створити тільки вся художня культура людства загалом, що складається з окремих видів мистецтва.

Образотворче мистецтво – група видів художньої творчості, що відтворюють візуально сприйняту дійсність. Твори мистецтва мають предметну форму, що не змінюється в часі і просторі. До образотворчого мистецтва відносять: *живопис, графіку, скульптуру*.

2. Графіка

Графіка (у перекладі з грецької – «пишу, малюю») – це, перш за все малюнок і художні друковані твори (гравюра, літографія). Вона заснована на можливостях створення виразної художньої форми шляхом використання різних за забарвленням ліній, штрихів і плям, що наносяться на поверхню листа.

Графіка передувала живопису. Спочатку людина навчилася запам’ятовувати обриси і пластичні форми предметів, потім розрізняти і відтворювати їх кольори і відтінки. Оволодіння кольором було історичним процесом: не всі кольори були освоєні відразу.

Специфіка графіки – лінійні співвідношення. Вона, відтворюючи форми предметів, передає їх освітленість, співвідношення світла і тіні і тощо. Живопис знімає реальні співвідношення фарб світу, в кольорі і через колір вона висловлює істота предметів, їх естетичну цінність, перевіряє їх суспільне призначення, їх відповідність чи протиріччя навколишнього .

У процесі історичного розвитку в малюнок і в друковану графіку став проникати колір, і тепер вже до графіки відносять і малюнок кольоровою крейдою – пастель, і кольорову гравюру, і живопис водяними фарбами-акварель і гуаш. У різній літературі з мистецтвознавства існують різні точки думки з приводу графіки. В одних джерелах: графіка – це вид живопису, а в інших – це окремий підвид образотворчого мистецтва.

3. Живопис

Живопис – площинне образотворче мистецтво, специфіка якого полягає в представленні за допомогою фарб, нанесених на поверхню зображення реального світу, перетворених творчою уявою художника.

Живопис підрозділяється на:

– ***Монументальний*** – фреска (від італ. Fresco) – живопис по сирій штукатурці фарбами розведеними на воді і мозаїка (від французької mosaiqe)

зображення з кольорових каменів, смальти (смальта – кольорове прозоре скло.), керамічних плиток.

– ***Станковий*** (від слова «верстат») – полотно яке створюється на мольберті.

Живопис представлений різноманітними жанрами:

– *Портрет* – основне завдання передати уявлення про зовнішній вигляд людини, розкрити внутрішній світ людини, підкреслити її індивідуальність, психолого-емоційний образ.

– *Пейзаж* – відтворює навколишній світ у всьому різноманітті його форм. Зображення морського пейзажу визначається терміном ***маринізм.***

– *Натюрморт* – зображення предметів побуту, знарядь праці, квітів, фруктів. Допомагає зрозуміти світогляд і устрій певної епохи.

– *Історичний жанр* – розповідає про історично важливі моменти життя суспільства.

– Побутовий жанр – відображає повсякденне життя людей, звичаї, традиції того чи іншого етносу.

– *Іконопис* (у перекладі з грецької «молитовний образ») – основна мета направити людину на шлях перетворення.

– *Анімалізм* – зображення тварини, як головного героя художнього твору.

У XX ст. характер живопису змінюється під впливом засобів технічного прогресу (поява фото-і відео апаратури), що призводить до появи нових форм мистецтва – мультимедійного мистецтва.

4. Скульптура

Скульптура – просторово-образотворче мистецтво, що освоює світ у пластичних образах.

Основними матеріалами, що застосовуються в скульптурі, є камінь, бронза, мармур, дерево. На сучасному етапі розвитку суспільства, техногенного прогресу розширилася кількість матеріалів, які використовуються для створення скульптури: *сталь, пластик, бетон та інші.*

Існує два основні різновиди скульптури: *об'ємна тривимірна (кругова) і рельєф:*

– Горельєф – високий рельєф,

– Барельєф – низький рельєф,

– Контррельєфів – врізний рельєф.

За визначенням скульптура буває *монументальна, декоративна, станкова.*

Монументальна – використовується для прикрашення вулиць і площ міста, позначення історично важливих місць, подій тощо До монументальної скульптури відносяться:

– Пам'ятники,

– Монументи,

– Меморіали.

Станкова – розрахована на огляд з близької відстані і призначена для прикраси внутрішніх приміщень.

Декоративна – використовується для прикраси побуту (предмети дрібної пластики).

Образотворче мистецтво у сукупності своїх видів створює реальну картину життя людини та природи, а також наочно втілює ті образи, яких немає в реальності, які є наслідком людської фантазії.

Професії у царині образотворчого мистецтва

Творчих працівників у царині образотворчого мистецтва узагальнено називають художниками (хоча здебільшого кожен із них спеціалізується у певній галузі образотворчого мистецтва – як скульптор, маляр, графік тощо).

Образотворче мистецтво як галузь науки

Галузь передбачає дослідження засадничих закономірностей генези й еволюції образотворчого мистецтва як у цілому, так і на певних історично детермінованих стадіях його розвитку, зокрема стильових, у різному національному контексті; стадії над усім комплексом питань, пов'язаних із з'ясуванням специфіки жанрово-видової структури образотворчого мистецтва, його змісту та форми; здійснення опису, аналізу, витлумачення, атрибуції мистецьких творів, розгляд особливостей їх суспільного функціонування; вивчення набутків окремих національних шкіл мистецтва, творчої практики художніх об’єднань, угруповань, окремих художників.

При розробленні тієї чи іншої проблематики спирається на досягнення музеєзнавства, реставрації, інших допоміжних дисциплін, враховує досвід споріднених суспільних наук.

5. Архітектура

Архітектура – це мистецтво зводити будинки і споруди, забудовувати території комплексами будівель різного призначення відповідно до сучасних технічних можливостей, конструкцій і матеріалів. Призначення архітектури – створення штучного середовища, необхідного людям для їхнього проживання, праці, фізичного і культурного розвитку. Архітектура, як вид мистецтва, є складовою частиною матеріальної і духовної культури людства. Основними засобами архітектури є композиція, точно вивірені пропорції, масштаб, рівномірна послідовність елементів конструкції (ритм), пластика об’ємів, фактура і колір матеріалів, що застосовуються для опорядження. Від початку будівництва в стародавні часи і до сьогоднішнього дня архітектурні форми і стилі весь час змінювались. Здебільшого це відбувалось не за рахунок зміни форми будівлі, а внаслідок зміни її інтер’єра. Під поняттям «інтер’єр» розуміємо вигляд приміщення в будинку після його опорядження, тобто естетику і кольорову гамму фарбування і оздоблення, розміщення в ньому обладнання, меблів, картин, квітів тощо.

Основи теорії архітектури заклав у другій пол. І ст. до н.е. римський ***інженер Вітрувій*** у трактаті ***«10 книг про архітектуру».*** Він висунув 3 вимоги до спорудження будівлі: міцність, корисність, краса.

За призначенням архітектуру поділяють на типи: житлова, суспільно-громадська (культові будівлі, видовищні, адміністративні), промислова (виробничі транспортні торговельні споруди).

Складовою частиною архітектури є садово-паркове мистецтво – оформлення парків, скверів, бульварів.

Лекція 2. Первісне мистецтво
План

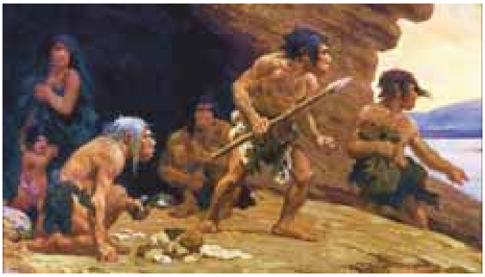
1. Давньокам’яний вік
2. Мезоліт
3. Неоліт

Людство, що живе в XXI ст., умовно позначеному сьогодні *«постісторичним періодом»*, пройшовши величезний шлях відкриттів і осягнення світу, зробивши неймовірні наукові відкриття, реалізувавши свій розумово-інтелектуальний потенціал і розчарувавшись у згубних витратах науково-технічного прогресу, з величезним інтересом стало вивчати минуле, зокрема мистецтво доісторичного періоду. Наука про первісне мистецтво зовсім молода. Перші знахідки предметів художньої творчості первісної людини відносяться до XIX в. Але для визнання достовірності творів палеолітичної людини знадобилося багато зусиль ентузіастів. Основні знахідки були виявлені в Західній Європі: у Франції, Іспанії. І тільки коли подібні предмети і стоянки первісної людини були виявлені в інших частинах світу: в Західному Сибіру, на Алтаї, Кавказі, в Італії, суперечки про існування палеолітичного мистецтва припинилися.

Перші серйозні дослідження з первісного мистецтва з’явилися в XX ст. Первісний період був найбільш тривалим в історії людства. Мистецтво постійно розвивалося і змінювало форму вираження. Потрібно було зрозуміти сутність цього грандіозного явища світової художньої культури. Насамперед потрібно було з’ясувати послідовність розвитку первісного мистецтва, еволюцію образотворчих форм, відповісти на багато питань. Чим було мистецтво в момент своєї появи? Які мало функції? Що змусило людину-мисливця, яка була зайнята тільки утилітарною діяльністю, добуванням їжі, зайнятися свого роду творчістю? Звернення людини до художньої творчості, яке стало невід’ємною частиною буття первісної людини, – найбільша загадка. Питання про походження мистецтва, його сутність, призначення та сенс було вперше поставлено на наукову основу в другій половині XIX ст. завдяки розвитку археології, етнографії, антропології. Проблеми походження мистецтва найбільш повно знайшли вираження у культурологічних і гуманітарних дослідженнях сучасних учених. На підставі численних дослідницьких публікацій ми можемо прийти до висновку: образотворче мистецтво – одне з найстародавніших атрибутів людського буття. Воно старше, ніж держава і власність, старше всіх ремесел. Творчий імпульс для



первісної людини був настільки ж природний, як мисливський інстинкт, як прагнення до продовження роду. Йому не потрібно було вчитися мистецтву, воно було з ним від народження, можливо, що тому мистецтво відразу з'явилося в досконалій формі. Чудова художня форма в зображенні тварин у печерних розписах стала наріжним каменем у суперечках про первісне мистецтво. Не погоджуючись з тим, що ці розписи виконані первісною людиною, опоненти приписували їх навіть грекам, які, подорожуючи, нібито могли залишити подібний слід. Важко було повірити, що цей примітивний тип видав таку досконалу форму, і тим не менш наука про первісне мистецтво переконливо довела, що первісна людина поклала початок новій формі буття – буттю художньої форми, розвиток якої простежується надалі всією історією образотворчого мистецтва. *«Момент звернення людини до цього нового виду діяльності, який ми умовно називаємо художньою творчістю, можна розглядати як найбільше відкриття, яке, можливо, не має рівних собі в історії за тими можливостями, які в ньому закладені»*.



1. Давньокам'яний вік

1. Давньокам'яний вік, або палеоліт, – найтриваліший період в історії людства. Півтора мільйона років відбувалася еволюція людини, її анатомії, в результаті якої він отримав свій нинішній вигляд. Один мільйон років тому з'явилися перші знаряддя праці з каменю. Мистецтво зародилося пізніше – 30 тис. років до н.е. На думку вчених, і перші знаряддя праці, і мистецтво стали можливі після того, як у людини звільнилися руки, коли вона почала вільно рухатися. У післяльодовиковий період, коли на Землі потепліло, відбувається глобальна еволюція людини (неандерталець), удосконалюються знаряддя праці. Основний вид діяльності – полювання. Неандерталець став ховати своїх небіжчиків у справжніх могилах, укладаючи їх тіла в позі ембріона без похоронних приладдя.



Автором перших пам'ятників мистецтва був кроманьйонець – людина, дуже схожа на сучасний тип людини, який став ховати мертвих з вчиненням ритуальних дій і вірою в загробне життя. Розквіт мистецтва припав на пізній палеоліт. З чого почалося мистецтво? Як зароджувалася художня форма? Сьогодні встановлено, що першим проявом творчості було зображення контуру руки і її відбиток, тобто предметом уваги

стала рука людини, яка надихнула її на бажання відтворити на стінах печер контур, зроблений вугіллям або відбиток пофарбованої долоні. Можна припустити, що це перші прояви магічного призначення мистецтва. В епоху



палеоліту суспільство складалося з мисливців, які жили ізольовано. Їжу треба було добувати, від успіху полювання залежало їхнє існування. І рука, цей найважливіший інструмент нашого організму, сприяла виживанню: робила знаряддя, добувала вогонь, обробляла тушу вбитого звіра, обробляла шкури тощо. Можливо, зображення руки – це перший образ, якому поклонялася первісна людина. Одночасно з відбитком руки були виявлені хвилясті лінії, так звані маскарони. Таким чином, можна прийти до висновку, що образотворча художня форма спочатку була двох видів: реалістичною (відбитки і контури руки) та умовно-схематичною («маскарони»). На початку пізнього палеоліту народилися всі види образотворчого мистецтва: розписи на стінах і стелях печер, рельєф і кругла скульптура, гравірований малюнок на кістки, камені. Кругла скульптура створювалася з дрібних порід каменів. Рельєф вирізувався або на окремих каменях, або на природних виступах стін, де потрібно було доповнити деякі деталі, щоб вийшло зображення «натурального макета».

Основна тема мистецтва палеоліту – тварини: мамонти, коні, олені, бики, бізони, ведмеді, що відповідало тотемическим віруваннями людини. Зображені тварини представляли собою тотем – захисника, покровителя певної групи людей.



Існує також припущення, що зображення тварин – це магія, що давала мисливцю надію на те, що він впіймає зображеного їм звіра. Думок з приводу значення образів для первісної людини дуже багато. Безсумнівно одне: наскальний живопис відігравав певну релігійну роль.

Зображення тварин, найпоширеніша тематика у первісної людини, перебували у найвіддаленіших куточках печер, де люди, як правило, не жили, а також на стелі, в темних нішах. Тварин зображували поодинокими і в групах, нерухомих і в русі, здорових і поранених. Найчастіше зустрічаються зображення коней, бізонів і оленів.

Вивчивши ці «галереї мистецтв», вчені прийшли до висновку: печери з наскельними зображеннями були святилищами. Але ніхто не може пояснити, навіщо і чому були створені ці шедеври, які з детальною точністю передають вигляд тварини. Візьмемо на себе сміливість додати, що навряд чи композиції всіх печерних розписів є стихійне пластичне вираження первісного

художника. Перше мистецтво було глибоко символічно: кожна лінія, штрих, предмет несли магічне навантаження.

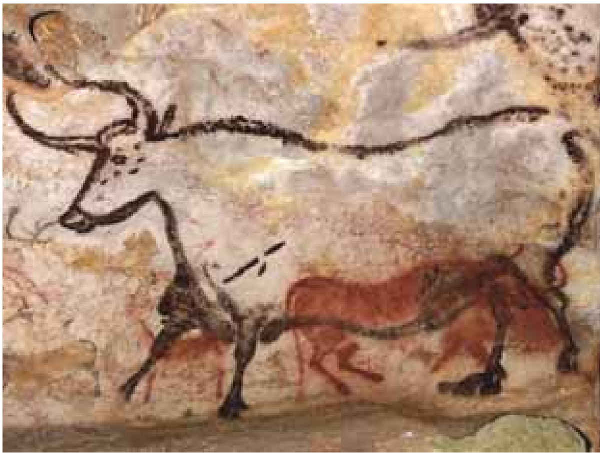


Спочатку мистецтво первісної людини поділялося на дві категорії. Перша, яка об'єднує зображення на стінах, стелях і підлозі печер, - *«наскальне»* мистецтво, і друга, до якої відносяться невеликі вироби з каменю, кістки, рогу, – «*мобільне*» мистецтво. В рамках цих категорій мистецтва зображення людини зустрічаються особливо рідко і вони менш реалістичні, ніж зображення тварин. Як чоловічі, так і жіночі фігури зображені оголеними. Якщо на чоловічих фігурах чітко прорисовуються риси обличчя (очі, рот), то на жіночих – риси обличчя відсутні. Гранично узагальнені безособові форми жіночих палеолітичних зображень, з великим животом і грудьми. Широкий ареал розповсюдження подібних фігурок ясно говорить про їх культовий характер. Завдання в цьому випадку полягало не у відтворенні конкретної натури, а в створенні узагальненого образу жінки-праматері, символу родючості, хранительки вогнища.

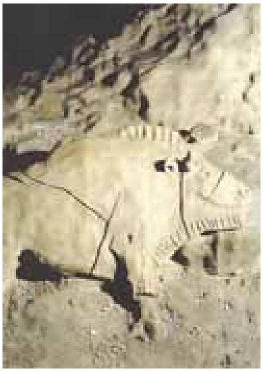
Таким чином, палеолітичне мистецтво розвивалося двома шляхами: реалістичним та умовно-символічним. Розглянемо три великих періоди, на які ділять верхній (пізній) палеоліт. Епохи названі по місцях перших знахідок.

Мистецтво періоду Ориньяк (40-35 тис. років до н.е.).

Епоха Ориньяк – час матріархату, час панування материнського роду, коли жінка керувала життям колективу. Мистецтво цього часу дуже умовно. Найбільш ранні зображення являють собою силуетні малюнки. У багатьох печерах стіни прописані різними штрихами і лініями. Це свого роду перші «проби пера». Поступово з'являються дуже умовні контурні малюнки – північного оленя. Малюнок виконувався кремінним різцем, іноді просто пальцем по нанесеному глини на стінах печер. Розпис, що виник пізніше, наносився безпосередньо рукою. Первісний художник писав сажею і охрою – жовтою, червоною і коричневою. Найтиповіші і найвиразніші приклади розписів цього періоду зосереджені в печері **Ласко,** яка знаходиться у Франції. На стінах зустрічаються численні малюнки, що зображають різних представників фауни: диких турів, мамонтів, носорогів, коней, особливо вражають



зображення биків. Це монументальні малюнки (до 5 м), обведені товстим чорним контуром, внутрішня поверхня розфарбована плямами червоного, бурого і чорного кольорів.



У цей же період створюються і перші твори круглої пластики, жіночі фігурки з м'яких порід каменю, так звані Венери. В епоху Ориньяк вперше з'являються зображення рук, червоною фарбою обводився контур руки, сам малюнок обводився в коло. Остання обставина говорить про те, що це не випадкові відбитки, а магічні знаки.

Період Солютре (25-15 тис. років до н.е.). Малюнок вдосконалюється. Починаються перші спроби передачі обсягу за рахунок штрихування. Основна тема – тварини, але поглиблюється образне пізнання світу. У цей період спостерігається панування високого рельєфу, виконаного в техніці поглиблення на скелі (натуральний макет). Можна припустити, що нерівні виступи скелі нагадували первісній людині образ якоїсь тварини і вона починала його допрацьовувати: прибирала зайві частини, створювала майбутній силует тварини. Перші твори «натурального макета» були виявлені у Франції. Це масивні кам'яні статуї корів та бізонів. У Солютрейський період відбувається і поліпшення якості кам'яних знарядь, які прикрашаються різьбленням.

Період Мадлен (15-10 тис. років до н.е.)



Період Мадлен – останній етап розвитку палеолітичного мистецтва і його кульмінація. Усе найбільш цікаве створюється в цей «золотий вік» первісного мистецтва. Основні знахідки були зроблені у Франції – печери Ласко, Фон де Гом, в Іспанії – Альтаміра, Капова печера на Уралі. У цей період створюються зображення, що відрізняються найвищим реалізмом. Ретельно моделюються форми. Уважно зображуються деталі, тварини показані в складних ракурсах. Мадленські художники відкривають техніку багатобарвного живопису. У повному блиску вона представлена у двох печерах: *в Альтамірі і Фон де Гомі*. На першому місці за збереження і свіжості барвистих зображень варто печера Альтаміра. Відкрив цю печеру в 1875 р археолог Марселем Саутуола. Багатобарвні фігури тварин, повні динамічної мощі, виглядали як живі. Ніщо в них не нагадувало про примітивну культуру «дикунів» кам'яного століття. Всі ці звірі – бізони, кабани, коні – «живуть» на стелі своїм життям: вони лежать, стоять, зрозуміло, що видають рев, але ніхто з них не біжить, не стрибає, як, наприклад, їх побратими в печері Ласко. Вчені назвали ці застиглі, нерухомі фігури «академічним» зображенням.

У печері Фон де Гом основним героєм розписів є бізон, близько шістдесяти його зображень повні добірності і драматизму. Такій досконалості художньої форми може позаздрити і сучасний художник.



Монументальним твором мадленського живопису Західної Європи несподівано вторять барвисті зображення в Каповій печері на Уралі. Площа розпису становить 5,6 м на величезній скельної площині. Центральне місце займає зображення коня, з боків розташовані фігури трьох мамонтів, далі видно фігури двох коней, семи мамонтів і одного носорога. Розпис виконаний з такою ж досконалістю, як і в західних печерах. Це сенсаційне відкриття говорить про несподівану єдність культури та художньої творчості людей льодовикового періоду.

2. Мезоліт



Наступною епохою є мезоліт – середньо-кам'яний вік (12-8 тис. років до н.е.), післяльодовиковий період, який збігається з встановленням на земній кулі сучасної геологічної епохи.

У житті людства відбуваються великі зміни. З'являються лук зі стрілами. Зникли мамонти, печерні ведмеді. Тепер полюють на дрібних тварин. Люди живуть невеликими колективами, ведуть більш рухливий спосіб життя. Зароджується віра в загробне життя. Про це свідчать розкопки поховань, де знайдено велику кількість речей, покладених разом з покійним. Зміни відбуваються і в мистецтві. Розширюється бачення світу. Первісний художник тепер прагне відобразити життя людини. Він полює, заганяє худобу, збирає мед тощо. Бажання зобразити людини в дії спричинило зміну мови мистецтва, воно стало більш умовним. Тепер художника мало хвилює зовнішня схожість, він прагне показати зміст подій вкрай спрощеною мовою, майже знаками. Зображення дається силуетом, залитим чорною та червоною фарбами. Зміна в духовному змісті образів пояснюється тим, що мистецтво починає обслуговувати повсякденні потреби людини. Мистецтво покидає печери, малюнки більше не ховаються в затишних місцях, а розташовуються ззовні, на скелях, на схилах ярів. Зображення тварин займають скромне місце. Головний герой – людина. Тепер він господар навколишнього світу. Примітно, що за особливостями одягу можна відрізнити жіночі персонажі від чоловічих.

3. Неоліт

Епоха неоліту (новий кам'яний вік, 8-4 тис. років до н.е.) ознаменувала появу нових форм господарювання: скотарства і землеробства. Людина починає жити осілим життям. На землі запанував патріархат. Одним з найважливіших технічних винаходів неоліту стала кераміка. З глибокої давнини у людей були ємності з каменю, але судини з обпаленої глини швидко увійшли в ужиток, деякою мірою підпорядкувавши собі мистецтво. Вироби прикрашалися орнаментом, рельєфом, розмальовувались.



Також людина неоліту навчилася шити собі одяг і прикрашати його візерунками. Таким чином, мистецтво в епоху неоліту покликане виконувати декоративну роль. Широке поширення отримує дрібна пластика. Жіночі фігурки невеликого розміру, пов'язані з культом материнства, виконані з глини і каменю. Саме в цей час вперше з'являється в дрібній пластиці зображення матері з немовлям на руках.



В епоху неоліту виникає нове бачення світу, інше уявлення про місце в ньому людини. У віруваннях хлібороба головна увага приділяється силам природи – сонця, вітру, землі, дощу, від яких залежить його існування. Тоді ж починається поширення культури ***мегалітичних споруд*** – монументальних конструкцій з великих кам'яних брил або плит. Найбільш ранні архітектурні пам'ятники, що виникли на рубежі неоліту і епохи бронзи, збереглися на Заході: вони зустрічаються по всій Європі і датуються третім тисячоліттям до н.е. Найпростішими з них були *менгіри*, що представляють собою великі камені з основою, укріпленим в землі; менгір не був пов'язаний з похоронним ритуалом, він був предметом поклоніння. Інші – *дольмени* – представляли собою чотирикутне в плані споруда з великих плит, перекритих також плитою. Найскладніші споруди – *кромлехи* – розставлені по колу кам'яні плити, перекриті кам'яними балками, підковоподібні в плані, з вівтарним каменем у центрі. Типовим прикладом кромлеха є **Стоунхендж** у Великобританії. Цей колосальний ансамбль пов'язаний з культом Сонця. Усі споруди орієнтовані на точку сходу сонця в день літнього сонцестояння, коли промені його світла заливають вівтар. Символічний зв'язок зі світилом,

мабуть, повинен був усоблювати ідею відродження життя завдяки теплу сонця, що народжує життя. Стоунхендж – це прообраз майбутніх храмів, зародження нової моделі – верхнього світу, на відміну від сакрально-глибинного світу печери. З новою епохою бронзи і заліза на земній кулі з'являється і нова суспільна формація - рабовласницька, а з нею і класові держави.



Таким чином, палеолітичне мистецтво відіграло важливу роль для подальшого розвитку мистецтва і культури. Творча фантазія первісної людини стала великою силою, яка відокремила людину від тварин, допомогла їй вирватися з-під безмежної влади біологічних законів. З 40 тис. років історії мистецтва палеолітичних періоду належить принаймні 30 тис. років. За цей час мистецтво зазнало значних стильових модифікацій: спочатку переважають зображення окремих статичних об'єктів, які витісняються динамічними зображеннями тварин, а одноколірні контурні малюнки змінюються поліхромними і об'ємними. На самому ранньому етапі панує натуралізм, мета художника – домогтися максимальної схожості зображення з зображуваним. Потім відбувається різкий поворот до узагальнення. На наступному етапі знову посилюється інтерес до деталізації зображення, до відтворення цілих сцен, оповідних сюжетів. Такий висновок ми можемо зробити, проаналізувавши «наскальний живопис». Первісна людина мала не менші художні здібності, ніж сучасники. Її смак був бездоганним. Творчі імпульси були для неї настільки ж природними, як інстинкти полювання або продовження роду. Ця людина вкладала у мистецтво великий сенс і віру. Без художньої форми самовираження людина просто не вижила би біологічно. Художня спадщина первісного світу займає все більше місце в системі художніх цінностей нашого часу.

Питання до лекцій № 1, 2:

1. Що таке образотворче мистецтво? Які види мистецтва відносять саме до образотворчого?
2. Якими жанрами представлений живопис?
3. Які види включає в себе скульптура?
4. Хто заклав основи архітектури?
5. На які типи за призначенням поділяється архітектура?
6. До якого часу відносяться перші знахідки предметів художньої творчості первісної людини?
7. Де були виявлені перші знахідки?
8. Як називається найдовший період в історії людства?
9. Який тип людини став автором перших пам'ятників мистецтва?

10. На який період у кам’яному віку припав розквіт мистецтва?
11. Назвіть основну тему в образотворчому мистецтві в період пізнього палеоліту.
12. Яким чином образотворче мистецтво було пов’язано з полюванням в період пізнього палеоліту?
13. На які категорії поділялося мистецтво первісної людини?
14. Які малюнки є типовими для мистецтва періоду ориньяк?
15. Як саме вдосконалюється малюнок в період солютре?
16. Назвіть печери, в яких представлено мадленський живопис. Що в них зображено?
17. Хто стає головним героєм в період мезоліту?
18. Яку роль виконувало мистецтво неоліту?
19. Охарактеризуйте архітектурні пам’ятники періоду неоліту.
20. Який тип споруди представлений в Стоунхенджі? З яким культом він пов’язаний?

Лекція 3.
Мистецтво стародавнього Єгипту та Месопотамії

План

1. Загальні особливості мистецтва Стародавнього Єгипту
2. Скульптура Стародавнього Єгипту
3. Стародавня Месопотамія
4. Архітектура Дворіччя
5. Скульптура Месопотамії. Основні принципи

1. Загальні особливості мистецтва Стародавнього Єгипту

Єгипетська цивілізація, що виникла завдяки особливостям природних умов, розквітла в оазисі Нілу. Єгипет розташований на північному сході Африки – це земля, де майже не буває дощів, і тільки Ніл, який протікав через всю країну, давав воду і мул, що служили джерелом життя. Саме тут виникла перша цивілізація, в чиїх надрах склався оригінальний і неповторний художній світ. Протягом майже чотирьох тисячоліть (з IV тис. до IV ст. до н. е.) розвивалося мистецтво Єгипту. Пам’ятники Стародавнього Єгипту добре збереглися, що дає можливість визначити основні риси мистецтва цієї цивілізації.

Багатющі колекції єгипетського мистецтва зберігаються в Луврі (завдяки походам Наполеона); в Ермітажі в Петербурзі; в Музеї образотворчих мистецтв у Москві, куди передана колекція, зібрана князем В. С. Голенищевим, і, звичайно ж, в Каїрському музеї, де крім мистецтва всіх періодів зберігаються скарби Тутанхамона, знайдені в 1922 р. в абсолютно нерозграбованій гробниці. Річка та сонце – ось головні дійові особи в єдиному просторі мистецтва Стародавнього Єгипту. Річка з півдня на північ ділить країну на два береги: східний і західний. Сонце сходить на сході і заходить на заході. Небесний шлях сонця з’єднує два береги. Сонце народжується і вмирає. Схід – країна живих, Захід – країна мертвих. Більше трьох тисяч років жили люди на східному, правому березі річки. На західному вони ховали мертвих. Віра в загробне життя визначила й особливості мистецтва Єгипту. Живопис,

архітектура, скульптура, дрібна пластика – все призначалося для загробного життя. Стародавні єгиптяни вірили в тілесне воскресіння і тому для збереження тіла до поховання його муміфікували. Воскресіння, за уявленнями єгиптян, могло статися завдяки сонячному променю. Це поширювалося на всі явища природи. Звідси головний бог – бог сонця Ра – джерело життя. Другим богом, якому поклонялися єгиптяни, був Озіріс – бог мертвих, втілення призахідного сонця, чиє царство розташовувалосяна захід від Нілу. У Озіріса був син Гір – уособлення сонця, владика Єгипту. Смерть розумілася як перехід до іншого життя, і тому розглядалася як благо.

Для того щоб гарантувати душі вічне буття в іншому світі, потрібно було спорудити гробницю, де жила б душа померлого, забезпечити її всіма земними благами і, найголовніше, помістити туди двійника Ка, життєву силу. Тому, крім мумії в гробницю ставили скульптурний портрет померлого. Портрет повинен був бути дуже схожим, для цього ще у живої людини знімали маску. Так вперше в Єгипті зародилося мистецтво портрета. В епоху Нового царства в саркофаг поміщали Книгу мертвих, список магічних формул, необхідних покійному для подолання труднощів на шляху в царство Озіріса.



Непорушність релігійних уявлень привела до канонізації художніх образів. Головна тема в єгипетському мистецтві – людина. І в силу того, що образ створювався для вічності, мистецтво виробило ясну, сувору, графічну мову, що не змінювалася протягом майже всієї історії Стародавнього Єгипту. Карбована формула передачі людського образу, коли голова зображувалася в профіль, торс – у фас, ноги – в профіль, і сьогодні досвідченому глядачеві здається неймовірно виразною. У своїй художній концепції єгипетський художник прагнув до ідеального образу, (такий, наприклад, **«Зодчий Хесира»** – портретний рельєф початку III тис. до н. е. з Каїрського музею, де зображений стрункий юнак з орлиним профілем). Чітка конструкція фігури і особи передає яскраво індивідуальний образ вольової, енергійного людини. Оскільки мистецтво в Стародавньому Єгипті було представлено у всіх видах – архітектурі, скульптурі, живопису, рельєфах, дрібній пластиці, – потрібно відзначити вміння єгипетських творців працювати з площиною.

Головна особливість мистецтва Стародавнього Єгипту полягала в тому, що воно було частиною релігії. Все, що творив художник, мало культове значення. Піраміди, храми, сфінкси, обеліски були матеріалізованим втіленням релігійних переконань. Частиною релігії була і писемність. Писемність мала божественний характер, вона була заповідана богами. Слово було посередником між тілом і живим світом. Тому неодмінним атрибутом скульптурних портретів була ***піктографія***, картинне письмо. Портрет ідентифікувався за рахунок слова, тексту, який вписувався безпосередньо в статую. Художник і писар в Єгипті мали

високий статус. Вони прирівнювалися до жерців, їхня діяльність вважалася священною. Розшифровка давньоєгипетських ієрогліфів, виконана французьким ученим **Ж.-Ф. Шампольоном** в 1822 р., заклала початок фундаментального вивчення культури Єгипту. Встановлена періодизація, істотно просунулися проблеми атрибуції та датування пам'яток архітектури і мистецтва. Але все ж найвеличніші твори Стародавнього Сходу – піраміди, зіккурати, сфінкси, храми – зберігають в собі незбагненну таємницю. Розуміння причин нашого безсилля у пізнанні мистецтва Стародавнього Єгипту просто і ясно пояснив сучасний вчений-єгиптолог Н.Л. Павлов: *«Для того, щоб наблизитися до світосприйняття давньої людини, потрібно знайти і розвинути в нашій свідомості саме ті орієнтири, які служать загальною основою загальнолюдського світосприйняття. Такими орієнтирами можуть бути лише вихідні, природні реалії: блакитна півсферу неба, золоте сонце, покрита зеленню земля, море, що оточує землю, річка, що розрізає землю від горизонту до горизонту. Ми відвикли від їх природного сприйняття»*. Ми інші, ми не можемо бачити ці реалії. У нашій свідомості склалася система орієнтирів, породжені цивілізацією, не властивих споконвічній природі людини.

Єгипет – перша рабовласницька держава, де з'явилися писемність, релігія. Товариство було ієрархічно організовано. Найвище соціальне становище займав цар – фараон. Він був вищим втіленням божества, яке уособлювало космічний порядок, що протистоїть хаосу. За фараоном йшли жерці – служителі храмів. Вони були посередниками між вищим світом і людьми. При дворі знаходилися адміністративні чиновники. Існував і клас землевласників. Вони становили правлячу олігархію і мали право будувати розкішні гробниці. На нижчому щаблі знаходилися селяни. Рабами були військовополонені. Столицею Єгипту вважалося місто Мемфіс. *Провідним видом мистецтва в Єгипті була архітектура; всі інші види підкорялися їй, залежали від неї*. Одним словом, єгипетське мистецтво представляло собою потужний синтез мистецтв, це його основна характерна риса.

Історію Стародавнього Єгипту прийнято ділити на наступні основні етапи:

Додинастичний період (IV ст. до н. е.);
Стародавнє Царство (3200–2400 рр. до н. е.);
Середнє Царство (2400–1900 рр. до н. е.);
Нове Царство (1600–200 рр. до н. е.);
Пізнє Царство (1100–332 рр. до н. е.).

Архітектура Стародавнього Єгипту представлена двома видами: поховальними спорудами і храмами, які, як правило, створювалися єдиним ансамблем і втілювали два головних обряди в єгипетській життя: поховання і поклоніння богам. Основним будівельним матеріалом культових споруд був камінь, тому вони збереглися до наших днів.

Перші поховальні споруди – *мастаби* – гробниці, вкопані в кам’янистий ґрунт, над якими зводилося невелике приміщення з цегли. Це приміщення могло складатися з декількох кімнат, де влаштовувалися комори, куди ставилось все, що вважалося необхідним померлому: запаси їжі, предмети побуту. Тут же було й особливе приміщення для статуї і жертвоприношень. Тіло померлого перебувало в похоронному склепі.



Виникли цілі кладовища мастаб - міста мертвих. Поступово соціальні відмінності проявилися і тут. Мастаби знаті перетворювалися в похоронні «особняки». Вони вирізнялися розмірами, безліччю прибудов, багатою настінним розписом.

Перший пам’ятник, де ідея вічного життя знаходила своє архітектурне відображення, – це похоронне спорудження для царя Джосера, виконана архітектором *Імхотепом* (XXVIII ст. до н. е.). Воно являло собою багатоступеневу піраміду, що складалася з поставлених один на одного мастаб, висота піраміди – 60 м. оточував піраміду складний ансамбль, що складався з дворів, молінь, гробниць. Величезний простір ступінчастої піраміди призначався насамперед для зберігання ***Ка (духу) царя***. Джосер був яскравою постаттю в історії Стародавнього Єгипту. Він сформував централізовану політику абсолютного підпорядкування, затвердив верховенство бога сонця Ра над іншими богами і змінив божественну природу монарха. Цар не просто представник божества на землі, а невід’ємна частина самого божественного початку.



Період Стародавнього Царства – час розквіту єгипетського мистецтва. Три знамениті піраміди – *Хеопса*, *Хефрена і Мікерина* – символізують єгипетську міць і остаточне утвердження царя в якості божества. Найвища піраміда (142 м) ***Хеопса*** відноситься до семи чудес світу. Загадка виникнення в пустелі пірамід Гіза досі є таємницею для сучасної людини. Неможливо дати єдиного пояснення пірамід. Крім того, що вони були усипальницями для царів, у них був закладений величезний символічний сенс. Так стародавні єгиптяни висловили своє уявлення про вічність (і це основний мотив всього мистецтва Єгипту). Вчені-єгиптологи розробили безліч гіпотез про символічне призначення пірамід. Перша гіпотеза була висловлена у XIX ст. єгиптологом

Ернесто Скіапареллі. На його думку, піраміди символізували сонячну енергію, яка передавалася фараонові в його усипальницю. Чотири сторони були звернені до чотирьох сторонах світу. Число «чотири» наділялося божественним смислом. Інший вчений, Джеймс Генрі Бристид, дивуючись точному розрахунку, з яким була вибудувана піраміда Хеопса, стверджував, що це перемога розуму над хаосом, «документ з історії людського розуму». За Н.Л. Павловим, в основі мистецтва Єгипту лежить форма сонячного променя. Піраміди, обеліски, сфінкси – є матеріалізоване втілення сонячного променя. Йому поклонялися єгиптяни. Рухаючись по небу, сонце творить життя на землі. Знаряддя творчості сонця промінь. Вся культова сонячна архітектура створена самим сонцем і побудована за його променем. Всі зазначені гіпотези допомагають зрозуміти сенс таємничих єгипетських пірамід.

Існувала раніше думка, що піраміди будували раби, сьогодні спростована археологами та істориками, оскільки поряд з пірамідами знайдені залишки поселень вільних селян і ремісників. Брати участь у будівництві пірамід було рівносильне залученню до божественного, рівносильно молитві.

У Стародавньому Царстві поряд з пірамідами будувалися храми. Шлях покійного царя в підземне царство лежав через храм. Перші храми не збереглися. Розквіт храмового будівництва відноситься до Нового Царства. Фараонів почали ховати у Долині царів, у гробницях, висічених у скелі. Перший храм був побудований для цариці Хатшепсут (кінець XVI ст. до н. е.) архітектором Сененмутом. З долини вгору до похоронним храму веде дорога, по боках якої знаходяться сфінкси з особою цариці. Кінець дороги виходить до приміщення з двома водоймами, потім шлях проходить через першу терасу на другий рівень, де тераса має форму квадрата, із двох сторін оточена колонами. Частина тераси заглиблена в скелю. Гора і храм створюють гармонійний ансамбль, який вражає своєю величчю.



Наступні храми Нового Царства були колосальних розмірів, мали самостійне значення і набували більшу значущість у міру збільшення влади жерців. У Новому Царстві починається суперництво між владою фараонів і владою жерців. Храм – це обитель бога, святилище, тому від зовнішнього світу його охороняли статуї, що стоять, як вартові біля входу. Двір з колонами, які утворювали галерею, вів у гіпостильний зал. Масивні колони залу були різної висоти і підтримували покрівлю на різних рівнях. Світло проникало в зал крізь ґрати між перекриттями. Колони нагадують стилізовані перевиті зв’язки папірусу. Гіпостильний зал – найкрасивіше місце в храмі, що позначає в символічній формі пристрій космосу і його єднання з земним життям. За гіпостильним залом знаходилося святилище, де розміщувалася статуя божества. За таким

принципом побудовані храми Нового Царства –Карнакський і Луксорський. Всі храми присвячувалися богу сонця Амону-Ра.

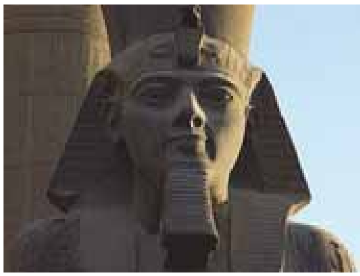
Найзнаменитіший храм Нового Царства – ***Карнакський***. Це грандіозне творіння зводилося протягом багатьох століть (середина XVI–XII ст. до н. е.), і кожен фараон від початку будівництва прагнув відобразити в ньому своє правління. Карнак являє собою цілий комплекс споруд, що складається з безлічі пілонів, площ, обелісків, алей сфінксів. Основою всього комплексу був гіпостильний зал з 134 колон. Число і розмір колон створювали у відвідувача враження, ніби він потрапив у густий ліс. Цей ефект посилювався рідкісною формою капітелі у вигляді перевернутого дзвони. Гіпостильний зал символізував Всесвіт, яка поєднувала земне і небесне. У своїй південній частині храм з'єднувався зі святилищем богині родючості Мут за допомогою дороги з пілонами, яка вела у внутрішні приміщення, де її продовжувала алея сфінксів. Паралельно цій алеї починалася інша священна дорога, яка вела до прекрасного храму в Луксорі.



Храм у **Луксорі** був побудований Аменхотеном Третім в XIV ст. до н. е. Наступні прибудови робив Рамзес Другий (XIII ст. до н. е.). Двір виділяється з усього комплексу красою гранітних монолітних колон папирусообразной форми, які оточують його двома рядами. Капітелі колон виконані у формі закритого квітки папірусу. Храм виглядає декоративним і вважається найвишуканішим храмом Єгипту.

Храми Рамзеса II

Час правління Рамзеса II відноситься до пізнього періоду Нового Царства. Рамзес правив 67 років. При ньому знову розгорнулося грандіозне будівництво храмів. Він остаточно добудував *Карнакський і Луксорський* храми і спорудив на свою честь цілий комплекс Рамзессеум, куди входили палац і Великий храм, а також Малий храм, присвячений дружині Рамзеса Нефертарі. Ці храми висікалися в скелі. Великий храм мав ефектний фасад, в якому височіли чотири статуї фараона, кожна заввишки 21 м. Всередині гори знаходився сам храм з гіпостильним залом і святилищем. У першому залі стояли статуї Озіріса. Перед святилищем перебував атріум. У святилищі – статуя фараона і бога. У Малому храмі Нефертарі і богині Хатхор в нішах на фасаді були розташовані поперемінно шість величезних статуй цариці, Рамзеса II і богині Хатхор. Як



Великий, так і Малий храми під час будівництва Асуанської греблі були перенесені в інше місце, щоб уникнути затоплення.

2. Скульптура Стародавнього Єгипту

Філософія життя в Стародавньому Єгипті полягала в прагненні продовжити життя після смерті. Важливим посередником у здійсненні цієї ідеї була скульптура. Велика кількість статуй в гробницях і храмах протягом усієї історії Стародавнього Єгипту відповідає ритуальним потреб. Скульптура служила притулком для зберігання енергії покійного – Ка. У разі зникнення фізичного тіла статуя-копія повинна була замінити померлої людини, тобто життя натури тривала в зображенні. Так зародився скульптурний портрет. Статуї створювалися не для споглядання, а для виконання священного призначення, і виходячи з цього були вироблені суворі правила (канони) образу: *статичність, фронтальність, симетричність*.

Вся скульптура Стародавнього Єгипту вражає насамперед своєю монументальною статичністю. Зображення завмерло на століття у своїй незмінності. Цей дивовижний спокій єгипетської скульптури несе в собі незбагненну таємницю буття і таке розуміння світопорядку, яке геть втрачено нашим фізичним часом. Вся скульптура розрахована на фронтальний огляд. Існують два типи зображення божественного сану: сидяча і стояча фігура. У моделі стоїть фігури руки витягнуті уздовж тулуба, одна нога висунута вперед. Сидяча фігура вирішена абсолютно геометрично: тулуб розташовується чітко під прямим кутом до нижньої частини. Руки лежать на колінах. Фігура сидить на кубообразному обсязі, що надає їй жорсткості. Не потрапляють під ці канони писарі, які зображуються сидячі на землі у позі лотоса (статуя царського переписувача Каї), і зображення слуг у дрібній пластиці.



Атрибути в зображенні царських осіб залишаються незмінними протягом всієї історії. Як правило, монархи зображувалися з оголеним торсом, одягненими в плісировану спідницю, на голові – царська хустка. Іноді фігури царя зображувалися з соколом. Це бог Гір у своєму соколиному обличчі. Цар вважався прямим нащадком Гора. Голова з головним убором і церемоніальна борода, правильні риси обличчя і незмінне вираження скляних очей – такий образ царюючого монарха, який з'явився у скульптурі Давнього Єгипту. Всі монархи зображувалися молодими, повними життєвих сил. Молоде тіло вважається символом життя і одночасно вічності.

Особливим різновидом царських скульптур були **сфінкси** – фантастичні образи левів з людськими головами, що передавали риси правлячого фараона.

Сфінкси втілювали ідею надприродної божественної сутності владики Єгипту. Заслуженою популярністю користується прославлений Великий сфінкс, що піднімається близько нижнього пірамідного храму Хефрена. Його основу становить вапняна скеля, що нагадує фігуру лежачого лева. Висота сфінкса дорівнює 20 м, довжина – 57 м. На голові сфінкса смугастий царський хустку, треба лобом був урей – священну кобра, за віруваннями єгиптян, своїм вогненним диханням захищала богів і царів. Обличчя сфінкса було пофарбовано в цегляний колір, смуги хустки - в синій і червоний. Основний матеріал, з якого виконувалася скульптура, – камені твердої породи. Міцність каменю забезпечувала вічність існування. Крім каменю використовували вапняк та дерево, які розфарбовувалися в різні кольори. Всі якості, властиві єгипетській скульптурі, були зумовлені також методом обробки каменю скульптором. Суть полягала в наступному: на чотиригранній брилі з кожної сторони малюється проекція майбутньої статуї, потім вона висікається одночасно з чотирьох сторін, прямими плоскими шарами.

Потрібно зауважити, що стародавня єгипетська скульптура ще не ставила завданням передачу характеру, настрою. Ці проблеми виникнуть і будуть вирішені набагато пізніше, в інші епохи. І тим не менш портрет грав важливу роль для єгипетського мистецтва. За сутністю свого призначення



портрет служив магічним цілям, був призначений не для оглядання глядачем: скульптурний портрет замуровували в могильній камері, щоб двійник Ка міг після поневірянь повернутися і дізнатися про своє тіло. Важливо зрозуміти, що при всій схожості з моделлю портрет має абстрактний характер. Його реалізм відносний – у ньому немає органічної життєвості, індивідуальної міміки, його погляд блукає в іншому світі, особа не висловлює ні гніву, ні подиву, ні усмішки. І тим не менш талановиті скульптори навіть у стриманих рамках канону зуміли створити низку чудових портретів здебільшого знатних людей. Поширені були композиції парних сімейних портретів, наприклад, виразні скульптури, відомі під назвами *«Рахотепа і Нофрет»*, *«Сімейна група карлика Сенеба»*, *«Писар Каї»*, *«Сільський староста»*.

У скульптурі Середнього Царства відбулися деякі зміни. Особливість суспільно-політичної структури цього періоду полягала в ослабленні влади фараонів і зростанні впливу представників хліборобської знаті. Відбувалася боротьба між *номами (областями)*, що закінчилася перемогою південних номів на чолі з правителем Фів. Поступово починає слабшати непорушна ідеологія Стародавнього Царства. Розвивається наукова думка, особливо в галузі медицини і математики. Немає вже такої беззаперечної віри в загробне життя. Численні проблеми земного життя позначилися на обличчях скульптур деяких фараонів: зазвичай спрямований у нескінченність погляд став більш

меланхолічним, деяку втому зображували – такі портрети Сенусерта Третього і Аменемхета Третього. Виконана з рожевого граніту голова статуї Сенусерта Третього (музей Метрополітен в Нью-Йорку) вражає незвичним поглядом, який раніше був ясним і твердим, а тепер втомлений, припухлі повіки опущені, з’явилися надбрівні складки. Статуї царів стали встановлювати не тільки в поховальних камерах, але також всередині храму і зовні будівлі, під відкритим небом.



У Середньому Царстві надзвичайно поширена дрібна пластика, виконана з дерева або теракоти. Скульптура невеликого розміру (20–30 см) зображує слуг, зайнятих повсякденною роботою. Статуетки призначалися для гробниць, щоб забезпечити покійному необхідні для життя послуги.

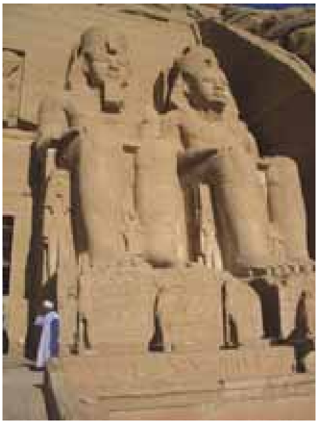
Скульптура Нового Царства розвивається трьома шляхами: прагненням до гігантоманії, до вишуканості і декоративності, до життєвої реальності. Період Нового Царства характеризується розквітом єгипетської держави за рахунок військових завоювань. Єгипет намагається повернути колишню міць і традиції Давнього Царства. Створюються небачені фігури, іменовані велетнями, які встановлюються зовні храмів. Найзнаменитіші колоси знаходяться в Фівах і з часів греків ці статуї Аменхотепа називаються колосами Мемнона. Вони були частиною храму Аменхотепа Третього (XIV ст. до н. е.). До цього храму вела алея сфінксів з особою Аменхотепа. Храм був зруйнований, збереглися два сфінкса, які з 1832 р. знаходяться на березі Неви в Санкт-Петербурзі. Незважаючи на монументальність зображення, гранітні петербурзькі сфінкси з юним обличчям Аменхотепа Третього вражають своєю граціозністю і витонченістю. Збереглося безліч статуй цариці Хатшепсут, де її прекрасне обличчя м'яко і ніжно змодельоване в камені.



Щоб зрозуміти характер мистецтва Нового Царства, необхідно враховувати своєрідність обставин, що склалися. Приплив багатств змінив умови побуту знаті, зросло прагнення до розкоші. Прикрашалися міста, палаци, змінився побут, змінився і зовнішній вигляд людини. Мистецтво стає пишним, декоративним, у ньому швидко ростуть реалістичні устремління.

Особливі сторінки в історії Нового Царства посідає час правління **Аменхотепа Четвертого, Ехнатона** (1352–1338 рр. до н. е.), який здійснив реформи ортодоксальної релігійної доктрини. Бажаючи підірвати значення жрецтва і посилити владу фараонів, він оголосив нового бога Атона – сонячний диск. Прагнучи демонстративно показати свій розрив з минулим, фараон залишив Фіви – центр культу Амона і побудував нову столицю, названу Ахетатон. З точки зору історії – це був грандіозний вчинок, ламалися

вікові традиції. Культ давніх богів був заборонений, їхні храми закриті. Святилище Атона – це великі відкриті двори з безліччю дрібних жертовників і одним великим, царським. Нові ідеали негайно відбилися в мистецтві. Період Ехнатона назвали амарнським від назви сучасного району Ель-Амарна, де були знайдені залишки колишньої столиці. Амарнське мистецтво розповідає нам про життя царської родини зі всією природністю і реалістичністю. Збереглися портрети Ехнатона та його дружини Нефертіті. Цар показаний без прикрас, з усіма особливостями його особи і фігури. Три скульптурних бюсти Нефертіті прекрасні і чуттєві. У цей період скульптура рішуче стверджує чуттєвість жіночих образів.



Період амарнського мистецтва, повного любові і чарівності, був коротким. Після смерті Ехнатона все змінилося. Необхідно було відновлювати колишню міць держави, яка ослабла за час правління Ехнатона. Відгомін природного стилю Амарни можна побачити в скарбах гробниці Тутанхомона, яка була відкрита в 1922 р. археологом Говардом Картером. Скарби Тутанхомона, який був чоловіком третьої дочки Ехнатона і Нефертіті, вражають своєю вишуканістю та красою. Досить згадати золоту маску, золоту труну, статуетки богинь, парадний трон з викладеними з дорогоцінних каменів на золотому тлі зображеннями Тутанхомона і його дружини Анхесамон.

У післяамарнський період, під час правління Рамзеса II, скульптура кардинально зміниться. Рамзес побудував нову столицю Танисс, де майстри скульптури намагалися відродити стиль Стародавнього Царства, наділяючи свої скульптури нерухомістю, масивністю, спокійним виразом обличчя. Цим вони прагнули створити образ могутнього царя. Але форма була млява і вже неорганична часу. Ця академічність говорила про початок згасання колись великої культури. Прикладом можуть служити гігантські скульптури Рамзеса II і цариці Нефертарі на фасаді Великого храму.

Живопис і рельєфи Стародавнього Єгипту грали не менш важливу роль в мистецтві Єгипту. Рельєфи і розписи рясно прикрашали стіни гробниць і храмів. Подібно скульптурі, вони були тісно пов’язані з зодіакальним культом. Рельєфи, низькі і високі, кришилися і тому мало відрізнялися по виразності від мальовничих розписів. На відміну від скульптури, рельєфи і живопис здатні до оповідань. На стінах зображувалися сцени сільських робіт, полювання, побуту царя і вельмож, їх розташовували горизонтальними смугами з суворим дотриманням канону. Чітка графічність зображень органічно поєднується з написами-ієрогліфами, вся композиція сприймається як один великий ієрогліф і виглядає об’ємно. Всі фігури позачасові, тому картинку слід розглядати як заклинання, звернене до вічності.

Стародавнє Царство віддавало перевагу трудомістким технікам рельєфу.

В амарнський період живопис і рельєфи характеризуються правдивістю і природністю в зображенні камерних сімейних сцен. До часу правління Рамзеса Другого відноситься рельєф «Плакальниці», який відображає реальність часу. Тут вже немає суворого канону, розміреного ритму, а є експресія в передачі драматичної події.

Ми простежили загальний шлях розвитку єгипетського мистецтва. І сьогодні, через тисячоліття, це мистецтво не перестає викликати величезний інтерес у нашої цивілізації. Культура Стародавнього Єгипту надавала вплив на наступні епохи, а саме на культури Греції та Середньовіччя. Іконографія образу богоматері також сходить до єгипетської культури.

3. Стародавня Месопотамія

Другою після Єгипту цивілізацією була *Стародавня Месопотамія*, або Дворіччя, розташована між ріками Тигром і Євфратом. Тут, починаючи з IV тис. до н. е., протягом трьох тисячоліть, змінюючи один одного, утворювалися і розпадалися різні рабовласницькі держави: Шумер (5000 –2000 рр. до н. е.), Вавілон (2000 – 538 р. до н. е.), Ассирія (1300 – 800 рр. до н. е.). На жаль, час майже не зберегло пам’яток мистецтва, як це було в Єгипті. Постійні повені, відсутність міцного будівельного матеріалу – каменю та дерева, нескінченні війни знищили цілі пласти культури. Але навіть те, що археологам вдалося розкопати, говорить про велич і своєрідність цієї цивілізації. Люди, що жили в Дворіччі, займалися землеробством, тут рано розвинулася торгівля, з’явилася писемність, що склалася десяткова система рахунку, також тут оволоділи первинними знаннями з астрономії.

Релігія і світ богів Стародавньої Месопотамії відрізняються від



єгипетських. Тут не було культу загробного життя. Своє життя і долю люди пов’язували з зірками, тому вони приділяли небу особливу увагу. Було безліч богів. У кожного міста був свій бог, кожна людина мала свого бога-покровителя. Найголовнішими богами були бог неба – Ану, землі – Ентилл і бог водної пучини – Еа. У пантеон богів входили також і інші боги: бог місяця – Син, бог сонця – Шамали і богиня любові – Іштар. У силу залежності від кліматичних умов, постійних руйнівних набігів чужих племен все життя месопотамської людини уявлялася боротьбою добра і зла. Тому так часто в мистецтві зустрічаються сцени смертельних сутичок між левами, биками, що символізують протиборчі сили богів.

Змінюють один одного народи, прагнення до захоплення родючих земель несли нові порядки і нову культуру. Мистецтво шумерійців, вавілонян, ассирійців, хетів дуже різне, має свої неповторні риси. До найперших археологічних знахідок відноситься розписна кераміка з Самарра і Хессуна з витонченим орнаментом із стилізованих форм рослин і тварин, вписаних в геометричні структури на світлому фоні.

4. Архітектура Дворіччя

Особливість географічних умов, відсутність міцних будівельних матеріалів визначили образний лад культової архітектури цього регіону.

Основний будівельний матеріал – глина. Будівлі зводилися з необпаленої цегли. Товщина стін не дозволяла залишати прорізи вікон, в які б проникав світло. Внутрішні приміщення прив'язувалися до відкритих дворах. Будівлі зводилися з штучного насипу. Зовні глухі стіни членились вертикальними нішами й виступами. Перші храми, так звані Білий і Червоний кінця IV тис. до н. е., були відкриті в місті Уруку. Храми були присвячені головним божествам міста. Стіни одного були пофарбовані в білий колір, а іншого прикрашені геометричним орнаментом з глиняних обпалених «цвяхів» з капелюшками, пофарбованими в червоний, білий і чорний кольори.



Починаючи з III тис. до н. е. з'являється новий тип храму – зіккурат, який стане однією з головних особливостей архітектури Дворіччя.

Зіккурат представляв собою вежу з поставлених один на одного зрізаних пірамід, поступово зменшуються, на самому верху споруджувався маленький храм, присвячений богу-покровителю міста. Зіккурати будувалися спочатку при храмах, а потім стали перетворюватися в головні храми. Деякі башти збереглися до наших днів (зіккурати в Урі, в Чога-Замбиле). Ступенева вежа сприймалася як символ урочистого сходження до неба. У Вавилоні В VII ст. до н.е. був побудований найвищий зіккурат, який згадується в Біблії, – Етеменанкі, що означало «будинок – фундамент неба і землі». Ця Вавилонська вежа висотою 90 м складалася з семи ярусів, а нагорі був храм, присвячений богу Мардуку. Зіккурати були пов'язані з уявленням про «священні гори». Вони втілювали в собі безліч функцій: з їх висоти спостерігали за зірками, рятувалися від повеней, у них робили жертвопринесення.

Міста в Месопотамії мали чітке прямокутне планування та обносилися стінами. Постійна боротьба між містами змушувала зводити масивні цегляні

стіни, які прикрашалися кольоровими кахлями. Прикладом є ворота богині Іштар у Вавилоні, найбільшому місті Месопотамії. Багато прикрашена стіна була показником процвітання міста.

5. Скульптура Месопотамії. Основні принципи

Відмітні особливості світосприйняття шумерийців, аккадців і вавилонян продемонструвала нам архітектура: спрямованість до неба, образ «священної гори» як символ Всесвіту, не загробний світ, а космос – така парадигма культури Месопотамії. Людина в мистецтві Месопотамії постає перед нами зовсім в іншому трактуванні, ніж в Єгипті. Статуї ніколи не досягали величезних розмірів. Камінь був дефіцитом, і сировину для скульптури змушені були привозити з інших місць. У скульптурі був відсутній строгий канон у трактуванні постаті, статуї завжди індивідуальні, руки схрещені на грудях. Анатомія людського тіла мало хвилює скульптора. Він не створював ідеал, не заглиблювався в пластичні рішення тіла, тому тіло ховалося під жорсткими шатами на відміну від оголених фігур в Єгипті. Найбільш примітне в скульптурі – це трактування особи. Риси обличчя ретельно опрацьовані. Основну увагу приковують очі – великі, дуже опуклі, інкрустовані різними матеріалами, без повік, вони висловлюють здивування, благання, жалість. Показовими в цьому плані скульптурна група подружньої пари з Шумер, яка привертає до богів зворушливе благання, статуя керуючого Ебі-Мулу і численні статуї Гудеа в позі постійної молитви, обличчя виражає зосередженість, спокій і силу правителя. При всій умовності трактування постаті представлені набагато більш живими, ніж у скульптурі Єгипту.

Велике значення в скульптурі і рельєфах приділяється зображенню тварин і фантастичним гібридним істотам, де змішуються людські й звірячі риси. Зображення людини-звіра пояснюється потребою встановлення спілкування з силами природи. Іноді в зображенні поєднуються риси різних тварин. Такі, наприклад, орла з головою лева або інший тип, дуже поширений, – «людина-бик», що символізує духів-покровителів, захисників людини від зла. Такі зображення, виконані в кам'яному горельфі, містилися по боках воріт ассирійських палаців.



Величезне місце в мистецтві Месопотамії займає рельєф. Меморіальні стели, які з'явилися в Шумерах і Аккадах, ставилися в честь перемоги в постійній боротьбі за владу між містами. Стели – це кам'яні плити різних розмірів з округлою поверхнею верхньої частини із зображенням різної тематики: військової або релігійної (стела з Нарам-Сіна, що відображає штурм фортеці). На стінах висікали тексти

законів, серед яких – знаменитий «Кодекс Хаммурапі» висотою 2 м. У верхній частині зображений цар Хаммурапі, що стоїть перед богом сонця Шамашем. Стела надає цим актом божественний характер і перетворює закони спадщина богів.

Ассирійська культура відрізнялася залізною військовою дисципліною під владою монарха. З XIII по VII ст. до н. е. Ассирія перетворилася у могутню імперію з кількома столицями.

В них зводилися палаци з вигравіруваними на кам'яних плитах – ортостатах – рельєфами, які заповнювали нижню частину стін парадних приміщень. Тема ортостатів – військові і мисливські перемоги монарха. Рельєф виконувався на вапняному камені і гіпсі. Ці м'які матеріали дають можливість детальної проробки форми. З приголомшливою силою зображені тварини на ортостатах палацу Ашшурбаніпала.

Розповідний рельєф скульптори використовували у дрібній пластиці, в циліндричних печатках-амулети. Гліптика, або різьблення по каменю, відтворювала складні сюжети-композиції полювання, будівництва храму, міфічні оповіді. Величезна кількість знайдених печаток послужила археологам матеріалом для вивчення побуту, стилю епохи, а загалом в подальшому вплинула на розквіт монументального рельєфу.

Мистецтво Стародавнього Сходу відіграло важливу роль у розвитку художньої культури людства. Незважаючи на те що похована під пісками стародавня цивілізація Передньої Азії стала доступна для вивчення набагато пізніше, ніж культура Єгипту і Стародавньої Греції, і аж до середини XIX ст. людство нічого не знало про мистецького життя цих народів, сьогодні завдяки археологічним відкриттям і працям вчених-мистецтвознавців ми володіємо достатньо повними знаннями про цей період. Але наші знання до кінця не розкривають таємниць і загадок «картини світу» стародавніх народів.

Передню Азію називають *«колискою людської цивілізації»*, саме тут знаходилися витоки майбутніх культур.

Питання до лекції № 3

1. З якою метою в Давньому Єгипті створили портрет?
2. Яка тема в єгипетському мистецтві вважалася головною?
3. Назвіть головну особливість мистецтва Стародавнього Єгипту.
4. Що таке піктографія?
5. Який вид мистецтва в Стародавньому Єгипті вважався провідним?
6. Що таке мастаби?
7. Назвіть найвищу піраміду Єгипта.
8. Яким на думку вчених було призначення пірамід?
9. Якому божеству були присвячені єгипетські храми?
10. Яке призначення виконували скульптури в Стародавньому Єгипті?
11. Що уособлювали собою сфінкси?
12. Які сцени найчастіше зустрічаються в мистецтві Стародавньої Месопотамії?
13. Назвіть головну архітектурну споруду Дворіччя. Що вона символізувала?
14. Як скульптори Месопотамії зображували людину та тварин?
15. Яке значення в мистецтві Месопотамії відігравав рельєф?

Лекція 4. Мистецтво Стародавньої Греції

План

1. Згальні особливості мистецтва Стародавньої Греції
2. Мистецтво гомерівської Греції (XI–VIII ст. до н. е.)
3. Мистецтво архаїки
4. Грецька класика
5. Мистецтво еллінізму

1. Згальні особливості мистецтва Стародавньої Греції

Складний і різноманітний художній світ Давньої Греції поклав початок новій культурі, яку ми називаємо ***«класичною»***. Всі наступні художні школи, стилі, напрями будуть ґрунтуватися на зразках грецького мистецтва. Головна відмінна риса грецького мистецтва полягає в гармонійній єдності норми та ідеалу прекрасного і морального, чуттєвого і духовного. До такої гармонійної єдності будуть прагнути художники всіх майбутніх поколінь. Художня практика давніх греків була розрахована на масового глядача. Образотворче мистецтво, театр, поезія говорили доступною всім мовою. Естетика повсякденного життя зумовлювала загальнодоступність художніх висловлювань та смислів. Грецькі філософи ***Платон*** (427–347 рр. до н. е.) і ***Аристотель*** (384–322 рр. до н. е.) заклали основи тлумачення художньої творчості. Платон розглядав «міру» і «гармонію» як базову основу досконалого мистецтва. Аристотель розробив теорію «катарсис» (очищення) як важливу особливість художнього переживання мистецтва і «ентелехії» – прагнення трансформувати в процесі творення «хаос» життя в художню форму. Ці естетичні категорії знайшли втілення в мистецтві стародавніх греків.

Історію Стародавньої Греції прийнято поділяти на кілька періодів:

1. Найдавніший період: *егейська культура*: III тис. – XI ст. до н. е.
2. *Гомерівський період* (XI–VIII ст. до н. е.)
3. *Архаїчний період* – VII–VI ст. до н. е.
4. *Класичний період* (V–IV ст. до н. е.)
5. *Елліністичний період* (IV–I ст. до н. е.)



Крито-Мікенське мистецтво

Ще задовго до еллінів на берегах Егейського моря існувала інша цивілізація – ***егейський світ***. Греки знали про цей світ завдяки міфам про Лабіринт, про царя Міноса, про Дедала, що побудував таємничий палац, Мінотавра, Тесея і Аріадні. Чудова культура егейського світу була відкрита лише в Новітній час.

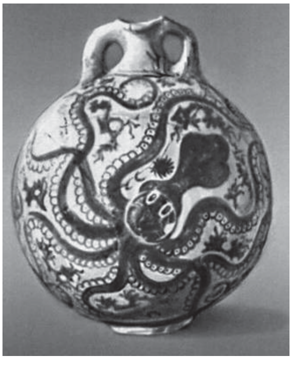
Центром егейського світу був острів Крит. Розкопки на Криті почалися в 1900 р. англійським вченим Артуром Евансом (1851–1941), він ретельно досліджував відкриту їм культуру, дав їй назву ***мінойської.***

Головним пам'ятником егейської культури є ***Кносський палац*** (перша половина XI тис. до н. е.). При розкопках палацу були знайдені глиняні таблички з письмовими знаками. Еванс назвав ці знаки «лінійним листом А». У 1952 р. англійський учений Майкл Вентріс розшифрував таємницю «лінійного письма». З документів та пізніших розкопок ми дізнаємося, що на Криті існувало декілька держав, столицями яких були своєрідні міста-палаци. Кносський палац, так званий лабіринт, був спільною столицею квітучого острова.

При всій складності і заплутаності плану палацу в ньому простежується певний естетичний та планувальний принципи. До головних входів до палацу вели широкі парадні сходи. Приблизно в центрі палацевого комплексу знаходився великий, витягнутий з півночі на південь прямокутний двір протяжністю близько 50 м. У західній частині палацу був розташований великий тронний зал. Так званий великий Коридор процесій, визначаючи основний маршрут сприйняття архітектури, вів до парадних залах.

Хоча основою архітектурної конструкції палацу була стіна, що несе на собі вантаж стельових перекриттів, все ж велику роль грали і колони – оштукатурені і пофарбовані дерев'яні стовпи, встановлені на кам'яній або гіпсовій підставі. Своєрідність цих колон полягає в тому, що вони розширюються догори. Для Кносського палацу характерно, що його архітектурний образ визначається не трактуванням монументального обсягу, а живим багатством розвиненого внутрішнього простору.

Стіни палацу були покриті прикрашеними фресками із зображенням урочистих церемоній, культових свят, на Криті культ бика був державною релігією. У цьому зв'язку особливо приваблює своєю пластичною виразністю фреска ***«Ігри з биком»*** (1500 р. до н. е.). Художник зобразив бика, що стрімко біжить і через якого стрибають акробати. Композиція пронизана рухом. Сама природна стихія, що оточувала критських художників, – близькість моря, пориви вітру, що піднімають шквал хвиль, – сприяла появі в їх мистецтві таких динамічних композицій. Орнамент, яким нерідко прикрашалися стіни палацу, нагадував стилізований малюнок морських хвиль.



У святилищах Криту були знайдені розфарбовані статуетки богинь зі зміями, вони зображені в момент виголошення заклинання. Змія у критян вважалася добрим божеством, що охороняє добробут будинку. Богині одягнені як придворні дами, їхні образи при зовнішній статичності наповнені внутрішньою енергією. Монументальна кругла скульптура Криту до наших днів не збереглася.

Критська кераміка так званого стилю «*камарес*» представляє гармонійне поєднання форми та розпису. ***Морська тема*** – основний мотив егейських ваз. Критський вазописець завжди

прагнув малюнком підкреслити кулясту форму судини, зображуючи плавними лініями морських мешканців. Така, наприклад, ***«Ваза із зображенням восьминога»*** (1500 р. до н. е.). У критській кераміці ми не зустрінемо зображення людини, сюжетних композицій. Вази, необхідні в побуті, художник прикрашав квітами, орнаментом, прикладом можуть бути вази *«палацового стилю»*. Незвичайний колорит критської кераміки: поєднання червоного, чорного, жовтого, білого кольорів в зображенні орнаменту уособлює собою яскравий, радісний художній світ Криту.

Мінойська цивілізація, в мистецтві якої так органічно поєднувалися риси реальності і вишуканої стилізації, де образ людини трактувався як невід'ємна частина природи, припинила своє існування.

На рубежі III–II тис. до н. е. відбулося завоювання Криту греками-ахейцями. Центрами ахейської культури були міста Мікени і Тірінф. Відкриттям цих міст ми зобов'язані ***Генріху Шліману***, німецькому археологу, який з дитячих років вірив в існування Трої. Розкопки Шлімана, що проводилися в 70-80-х роках XIX ст. почалися на розташованому поблизу моря, неподалік від Дарданелл, пагорбі Гіссарлик, що знаходиться в пункті, на думку Шлімана, який відповідав гомеровському опису місцезнаходження Трої.

Культура ахейців на відміну від життєрадісної палацової культури критян носила суворий кріпосницький характер.

Найбільш значні пам'ятники ахейської архітектури виявлені у Мікенах. Розташовані на скелястих пагорбах акрополі (укріплена частина міста на узвишші) були оточені потужними важкими стінами, викладеними з величезних, грубо обтесаних квадрів так званої циклопічної кладки. Вхід у місто Мікени – «Левові ворота» – являє собою квадрат з фронтонним завершенням у вигляді двох левиць, що спираються передніми лапами на п'єдестал з колоною. У плануванні акрополів XIV–XIII ст. до н. е. центральне місце займав палац царя. Важливою особливістю мікенських палаців була наявність так званого ***мегарона***, що займав центральне положення в плануванні. Це було велике прямокутне в плані приміщення. Центром мегарона було домашнє вогнище, пов'язане, насамперед, з культом вогню. Перекриття залу підтримували чотири колони, розташовані навколо отвору в стелі над вогнищем. В мегарон вели великі сіни – продомоса. Вхід в продомос був оформлений зовнішнім портиком з двома колонами, розташованими між виступаючими торцями стін, так званими антами (прямокутний план мегарона і портик в антах стануть у майбутньому основою конструкції грецького храму).

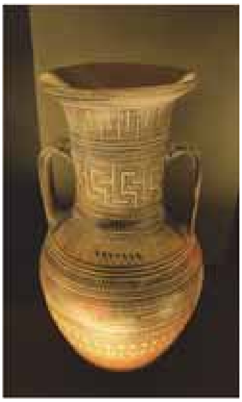
Особливе місце в ахейській архітектурі займали поховальні споруди (смуги). Найбільш давні – XVII і XVI ст. до н. е. були глибокі, так звані шахтові гробниці, зразки яких добре збереглися в Мікенах.

В прикладному мистецтві ахейців, як це показують знахідки в «шахтових» гробницях, виключно велике місце займали предмети, виконані з дорогоцінних металів; серед них головним чином виділяються виконані з тонкого листового золота маски, наділені портретними рисами (маска

Агамемнона XVI ст. до н. е.). Із золота карбувалися і масивні, важкі кубки, чаші, посудини, на деякі з них наносився простий рослинний орнамент (пальмети, листя, розетки тощо). Ахейці були великими майстрами по виготовленню зброї, яку вони прикрашали різьбленням, інкрустацією, що цілком відповідає опису Гомером в «Іліаді» щита Ахілла. Крім шахтових гробниць у ахейців були купольні гробниці, круглі в плані, викладені з каменю, що звужується догори простором (гробниця Атрея, XV ст. до н. е.).

2. Мистецтво гомерівської Греції (XI–VIII ст. до н. е.)

Троянська війна (1200 р. до н. е.) поклала початок краху ахейської держави. На Балканах з'явилися нові грецькі племена – дорійці, що прийшли з півночі. Вони витіснили ахейців і дощенту зруйнували їхню культуру. Дорійські племена стояли на більш низькому культурному рівні розвитку, і з їх приходом закінчився доісторичний період Еллади. Міста і палаци були зруйновані, торгівля і мореплавання згорнуті, згідно зі східним світом припинилися, почалася внутрішня міграція народів у пошуках нових місць. Історики називають цей період «*темними століттями*». Археологічні розкопки показали нам картину формування нової культури, яка проявилася насамперед у поховальному обряді. Люди цього часу перестали будувати гробниці, загальні для всіх членів сім'ї, а поховання виробляли в індивідуальній могилі з використанням кремації, про що свідчать знайдені судини зі спаленими залишками. На тлі багаторічних роздумів людини про життя і смерть в період «темних століть» з'являються нові риси. «Сенс кремації полягав у необхідності поділу духу і тіла. Поділяються на дві частини світу, дві частини людської субстанції – матеріальна залишається внизу в землі, біля матері, а безсмертний дух підноситься з димом багаття в небеса до батька».



Період грецької історії з XI до VIII ст. до н.е. прийнято називати ***«гомерівським»***, оскільки головним писемним джерелом для його вивчення послужили поеми *Гомера «Іліада» і «Одіссея»*, в яких поєдналися реальна історія і міф, де складається давньогрецький культ героя, відважного й доблесного воїна. Такими були в гомерівських поемах мужні герої: Аякс, Ахілл, Діомед. Образ героя пройде через всю подальшу історію давньогрецького мистецтва.

Крім літератури єдино значущим видом мистецтва в цей період була кераміка, яка збереглася у великій кількості. Простежуються два етапи в кераміці: ***протогеометричний і геометричний.*** Саме геометричний характер покриття вази візерунками дав загальну назву – ***«геометричний стиль»*** – мистецтву епохи.

У період геометричного стилю кераміка стояла на відносно високому технічному як (застосування гончарного кола, випал), так і художньому рівні. Головними центрами виробництва стають Аргос, Коринф і Аттика. В кераміці

створювалися багато видів господарського і хатнього начиння, що забезпечують не надто складні потреби тогочасного життя: прості миски для їжі і горщики дляваріння їжі, чаші для вина, прикрашали святковий стіл (більш витончені форм і орнаментації), і величезні амфори і піфоси, призначені для зберігання зерна, оливкового масла, вина. Найбільший художній інтерес представляють великі глиняні посудини культового характеру. Ці вази багато орнаментувались. Пов’язані з культом мертвих, великі амфори або застосовувалися як вмістилища попелу, або ставилися в якості своєрідного пам’ятника над могилою. Зазвичай і могила заповнювалася необхідними в загробному житті судинами і начинням.

Найбільш повно типові риси розвинутого геометричного стилю втілені в знайдених при розкопках афінського кладовища, що знаходиться у Дипилонських міських воріт, великих (понад півтора метрів заввишки) амфорах початку VIII ст. до н. е. Знизу вгору йде поступове збагачення мотивів горизонтального візерунка. Спочатку це просто паралельні лінії, потім стрічки стають все ширші, орнамент ускладнюється. Нарешті, на розширеній верхній частині посудини дається велика умовна сцена оплакування померлого. Умовний характер зображення, строгий ритм, геометрія орнаменту [меандр] чудово поєднуються з конструкцією форми вази. Естетична цінність кераміки «геометричного стилю» полягає в прагненні людини внести в незрозумілий і хаотичний світ елемент системи й упорядкованості. Ця епоха була школою для грецьких художників архаїки і класики, першим періодом у розвитку античного художнього мислення, коли склалася чітка система координат, згідно з якою ваза представляла собою модель космосу і нового світопорядку.

3. Мистецтво архаїки

З кінця VIII ст. до н. е. давньогрецьке суспільство переходить на класову стадію розвитку. Створюється місто-держава, або поліс, виникнення якого було підготовлено всім ходом попереднього розвитку грецького суспільства. Саме грецьким полісом зобов’язана людська культура такими поняттями, як «особистість», «свобода», «громадський дух», «громадянська спільнота». Цей період ознаменований переходом від геометричного орнаменталізму до пластично значущих форм мистецтва. Високий інтерес до людського образу знайшов вираз в архітектурі грецького храму, в прекрасних статуях юнаків і дівчат, у композиціях розписів глиняних судин. Відбувається «олюднення» картини світу. Накопичений греками досвід у пізнанні світу вимагав вираження не в геометричних знаках, а в реальних образах.



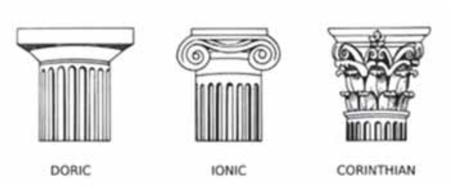
Усвідомлення узагальнено-героїчного образу людини як найвищої естетичної та етичної цінності стало великим завоюванням архаїки. Архаїчні художники прокладали дорогу мистецтва класики, причому їхнє розуміння краси людини і естетичної природи мистецтва залишилося по-своєму неповторним. Майстер архаїки бачив красу образу людини в постійності її духовного стану, стійкості перебування образу в її плинному життя. Пружна напруженість силуету, могутня ясність узагальнених форм, жорстке «протистояння» довкіллю, урочисто ясна краса втіленого в камінь людського тіла надавали надзвичайну внутрішню силу, визначали величезну естетичну активність архаїчних образів. Так з'явилися в період грецької архаїки скульптурні зображення юнаків – **куроси**. Статуя зображала атлета оголеним, прямостоячим, одна нога висунута вперед, руки притиснуті до тулуба, на обличчі застигла посмішка, широко розкриті очі. Наївна архаїчна посмішка робила образ довірливим, відкритим, ясним. В статуях відсутнє індивідуальне. В одному образі втілено три початку: *бог, герой, атлет*. Жіноча фігура – **кора** –зображувала задрапіровану, також статично, з такою ж посмішкою на обличчі. Чудові мармурові статуї кор, які були знайдені в руїнах афінського Акрополя. Вони спокійні і зосереджені, їх погляди спрямовані перед собою. Якщо врахувати, що мармурова скульптура розфарбовувалась в яскраві кольори, то можна собі уявити, яку життєстверджуючу, радісну енергію випромінювали ці мовчазні статуї, будучи втіленням досконалого ідеалу.

У місті-державі втіленням життя поліса стає його громадянський і культовий центр – зазвичай це укріплений ***акрополь***. На акрополі пануюче положення займав храм, присвячений богу – покровителю міста. Найпростіший тип храму – храм в антах, з двома колонами на фасаді. Храм простиль має чотири колони на фасаді. Найбільш часто греки зводили храм – ***периптер***, в якому колони розташовуються по всьому периметру будівлі. *Храм, власне, і був втіленням духовної єдності поліса, художньою моделлю, що виражає устрій стародавнього грека, базову картину світу.* Стоїчно-балкова конструкція грецького храму заклала початок архітектурі як такої, без обов'язкової прив'язки до конкретного міфо-ритуального контексту, як це було в образно-конструктивних системах Стародавнього Сходу, що дослівно переказували міфи (храм – Світова гора, колона – Світове дерево). «*Незважаючи на те, що центральною темою існування в архаїці залишається смерть, але її вперше в стародавній культурі перемагає прагнення до життя. Потойбічний світ тепер відрізається від земного*». (К. І. Акімова). Ідея поділу цих світів, вихід у світ живих стає основою формування моделі світу в архітектурних формах. Тому невипадково в період архаїки виникає храм-периптер, оточений з усіх боків колонами. Основне приміщення – **наос,** чи **целла**, – розташовувалося за пронаосом, за целлою в опистодомі зберігалися дари. Хоровод колон периптера навколо материнського ядра – целли – це хоровод життя, в який включається і натовп шанувальників, обходячи храм по колу з дарами під час святкових процесій. Конструктивна основа грецького храму – ордер – порядок співвідношення несомих і тримальних частин споруди. До тримальних відносяться цоколь і колони, що завершуються

капітеллю. Несома частина складається з перекриття (антаблемента), який включає архітрав (балку, що лежить на колонах), фриза, утворена з тригліфів (торці поперечних балок) рельєфними плитами (метопами), і карниза. В архаїчний період виник ***доричний*** і ***іонічний*** ордер, які відрізняються формою капітелі. Пізніше виник ***коринфський ордер***.

Доричний ордер схожий з тосканським, але відрізняється від нього тим, що його фриз поділяється на вертикальні прямокутні оздоблені ділянки – тригліфи і метопи. Тригліф – це декоративна плита, на якій зроблені вертикальні жолоби. Метопа – це прямокутна ділянка фриза, розміщена між тригліфами. Вона може бути гладкою або декорованою рельєфом.

Колона доричного ордера спирається на базу, а стовбур її опоряджується поздовжніми декоративними жолобами (канелюрами). Цей ордер виник і досяг завершеності у Стародавній Греції. **Іонічний ордер**



почав розвиватися в іонічних колоніях Греції і Малої Азії. Характерною особливістю цього ордера є декоративні закручення капітелі на колоні і відсутність тригліфів. Цей ордер іноді називають середнім, бо він став перехідним між доричним і корінфським ордерами. Фриз ордера може бути гладким, але частіше його оздоблюють суцільним рельєфним рисунком. Архітрав виконують у вигляді трьох горизонтальних смуг.

Нижня смуга карниза опоряджується іоніками. Це суцільний рельєфний орнамент з елементами рисунка яйцеподібної форми.

Коринфський ордер досяг свого повного розвитку у Стародавньму Римі. Застосовувався для опорядження як зовнішніх конструктивних елементів будівлі, так і всередині її. Витонченість і краса його декоративних елементів створює враження багатства і розкоші. Цей ордер легко впізнати за капітеллю, яка виглядає як кошик, заповнений рядами листя, розміщеними один над одним. Карниз ордера також оздоблений різними ліпними прикрасами. Колона опоряджується канелюрами і спирається на базу. Складний архітектурний ордер увібрав у себе ті чи інші елементи оздоблення з інших ордерів.

Грецький ордер є художнім втіленням боротьби двох начал: зв'язку з землею і титанічної спроби вирватися з її материнського лона. Прикладом є храм Гери в Пестумі (VI ст. до н. е.), грандіозний за розміром доричний периптер. В його важкому масиві, розпластаному до землі, відчувається міць материнського начала, що перешкоджає відриву його від землі. Внутрішній простір храму – наос, розділений за допомогою колонади на дві нави. Сакральний сенс храму, згідно з Л. В. Акімовою, полягав у наступному: «Бог-сонце входить в храм через східну двері і йде вмирати на захід. Досягнувши апсиди, він переживає процес трансформації і повертається знову на схід по іншому нефа. Вихід його зі східної двері – це вихід з лона, схід над горизонтом – початок денного шляху. Храм втілює ідею довгого шляху сонячного бога – історію його життя, смерть і воскресіння». Таким чином, архітектурні

принципи грецького храму, що виникли в епоху архаїки, отримали подальший розвиток в класиці і стали основою, на якій у наступні епохи моделювалися базові картини світу засобами архітектури.

Художній аспект еволюції архаїчної кераміки характеризується розвитком і збагаченням естетичної виразності форм, «архітектури» судин, новим розумінням місця і ролі зображень у їх оздобленні і, найголовніше, –зміною стилю зображення. Слід зауважити, що облагороджування форм судин відбувалося одночасно зі створенням ордерної архітектури. Гончарі розробляли суворо архітектонічну систему, що підкреслює гармонійність, розумність і разом з тим виразність форм судин. Зв’язок «конструкції» судин з їх функціональним призначенням виявляється тепер з більшою ясністю і більш невимушеною творчою свободою.



Основні типи судин були ясно визначені, але кожен майстер вклав в межі загальної встановленої системи свої індивідуальні відтінки рішення. Форми основних типів судин обумовлювалися їхнім практичним призначенням.

Форма амфори склалася ще в гомерівську епоху. Глечик з стійким підставою – ***гидрія*** – призначався для перенесення та зберігання води. Широкий, подібний до величезної чаші кратер служив для змішування води та вина під час бенкету. Чаша для пиття вина – ***килик*** – мала високу ніжку та дві маленькі ручки. Посудини для черпання вина з кратера – кафи – мали високу витончено вигнуту ручку. Інший характер мали ***лекіфи*** – маленькі судини з одноюграціозною ручкою; в них зберігали намастити і пахощі.



З’являється також і нова ***чорнофігурна техніка розпису***. Глянцево-чорний силует вимальовується на оранжево-цегляній поверхні посудини, контрастність кольорового поєднання посилює чіткість силуетних фігур. До числа кращих чорнофігурних ваз відноситься знаменитий передплатний кратер гончараЕрготима і вазописця Клітія, так звана ***ваза Франсуа*** – одне з найвищих досягнень у створенні сюжетної багатофігурної композиції. Кратер прикрашений серією лфризів, де Клітій зумів створити складний світ, що складається з міфів, епосів, сказань. «Ваза Франсуа – це «Іліада» вазопису, це єдиний і неповторний у Греції пам’ятник мистецтва, який зібраний з фрагментів поеми про долю людини і космосу».

У чорнофігурних грецьких вазах зникає орнамент, замість нього з’являються написані імена зображених героїв. На природному фоні вази

зображені сюжети, які розповідають про долі героїв (Ексекій, амфори «Ахілл і Пентесилея» і «Ахілл і Аякс грають у шашки», третя чверть VI ст. до н. е.).

У 530 р. до н. е. з'являється новий спосіб розпису ваз – ***червонофігурний,*** при якому фон покривається чорним лаком, а зображення залишається в кольорі глини. Вперше цю техніку застосував майстер Андокід. Нова техніка розкрила можливості малюнка в передачі деталей одягу, природи. Світ у червоно фігурних розписах постає більш реальним, наповненим людськими взаєминами і емоціями. Найбільшим майстром червоно фігурного розпису був Евфроній (розпис на кратері «Боротьба Геракла й Антея»).

Мистецтво архаїки, створивши тип храму-периптера, вирішивши проблеми пластики оголеної чоловічої і задрапірованої жіночої фігури, розробивши багатофігурні композиції у вазописі, все більше тяжіють до зображення реального світу, заклало основи всієї художньої системи наступного періоду – грецької класики.

4. Грецька класика

Справжній розквіт Афін справедливо пов'язується з часом, коли місто очолював **Перикл** (444–429 рр. до н. е.). В античних трагедіях оспівувалися почуття гідності, відповідальності греків перед співгромадянами, благородність і незалежність духу. Мистецтво греків показувало, якою має бути людина: фізично і морально прекрасною, гармонійно розвиненою. І в цьому розумінні мистецтво V–IV ст. до н.е. слушно почали називати класикою, воно стало взірцем для наслідування.

Архітектура класичного періоду продовжувала розвивати естетичні рішення пізньої архаїки. Пам'ятники, найбільш типові для цього часу, – храм Посейдона в Пестумі і храм Зевса в Олімпії. Розвивається той самий тип храму-периптера доричного ордера. Пропорції його стали стрункішими, гармонійнішими, придбали велику логіку, ясність і простоту. Найбільш



значущим пам'ятником архітектури грецької демократії періоду її розквіту є **афінський Акрополь** (V ст. до н. е.). Геніальний архітектурний ансамбль, в основі композиції якого лежав принцип симетричного розміщення будівель, а вільне, живописне планування поступово відкривається погляду художніх панорам. Кращі архітектори, скульптори, живописці працювали над створенням цього ансамблю. Керував будівництвом найкращий друг Перикла скульптор ***Фідій.*** Ансамбль становили чотири основних споруди: *Пропілеї* (вхідні ворота),

зведені у 437–432 рр. до н.е. архітектором Мнесиклом (які фактично були громадським будинком, в якому розташовувалася пінакотека), невеликий *храм Ніки Аптерос* (архітектор Каллікрат, 449–421 рр. до н. е.), розташований поруч з Пропілеями, що стоїть на найвищому місці головний *храм Парфенон* (447–432 рр. до н. е.), створений архітекторами Іктіном і Каллікратом, і завершальний *ансамбль храм Ерехтейон* (421–407 рр. до н. е.) архітектора Архілоха, присвячений двом головним божествам міста – Афіні і Посейдону. Архітектура ансамблю постає перед глядачем у гармонії з середовищем, у співмірності з фігурою людини, в синтезі зі скульптурою. У величному храмі Парфенона, присвячений Афіні Парфенос (Афіні діві), периптер доричного ордера підпорядковує собі весь ансамбль і з вершини Акрополя охоплює навколишній хаос повсякденного світу божественним порядком. В ансамбль Акрополя входила гігантська статуя Афіни Промахос (войовниці), створена Фідієм (до нашого часу не збереглася). В урочисті дні Великих Панафіней – свята, присвяченого покровительці міста богині Афіні, навколо всіх храмів проходили учасники великої процесії, несучи дари і милуючись красою храмів. Через тисячоліття людство продовжує захоплюватися збереженими залишками храмів, але перед сучасниками поставала інша картина. Храми були прикрашені рельєфами і круглою скульптурою, ці зображення розфарбовувалися в синій і червоний кольори і в поєднанні з білим мармуром повинні були народжувати почуття, порівнянні для греків з красою сходу сонця. Теми сюжетів рельєфів були близькі і зрозумілі афінянам: на західному фронтоні було зображено суперечку Афіни з Посейдоном за першість на аттичної землі, на східному фронтоні – народження Афіни, на метопах – битву греків з амазонками і кентаврами, на фризі зображувалися народні святкові ходи. На жаль, автори рельєфів невідомі, їх виконання відносять до школи Фідія. Залишки збереглися рельєфів знаходяться в колекціях найбільших музеїв світу.





Образ атлета як втілення досконалої людської краси – найпоширеніша тема скульптури. У цей час в Афінах творили скульптори ***Фідій, Мирон і Поліклет.*** Творчість ***Мирона*** – перший прояв високої класики в скульптурі. Справжні твори Мирона не збереглися, в римських копіях до нас дійшли дві роботи: ***«Дискобол»*** (460-450 рр. до н. е.) і композиційна група Марсія і Афіни. У «Дискоболі» скульптор зображує атлета в момент найвищої напруги перед кидком диска. Мирону вперше вдалося передати в статичному мистецтві жвавість руху, внутрішнє напруження фігури. Крім створення образу всебічно розвиненої людини у скульптурі автор класики вирішив проблему передачі краси руху, здійснення здатності людини до дії. Інший вид

руху, винахідником якого вважають Поліклета (середина і друга половина V ст. до н. е.), був пов'язаний із створенням фігури, що знаходиться в стані спокою, але повної внутрішнього дихання життя, прихованого руху. Такий ***«Дорифор»*** Поліклета, який увійшов в історію як зразок системи пропорцій, що визначають гармонійну красу людського тіла. Фігура суворо врівноважена, вага тіла перенесена на одну ногу. Така постановка фігури – хіазм – знімає відчуття нерухомості. Поліклету належить теоретичний трактат «Канон» (правило), де скульптор точно розрахував пропорції частин тіла, виходячи з росту людини як одиниці вимірювання.



Третім найбільшим скульптором V ст. до н. е. був вже згаданий афінянин ***Фідій***, який синтезував у своїй творчості основні тенденції класичної скульптури Мирона і Поліклета. Його статуї Афіни-войовниці не збереглися (вони були знищені хрестоносцями в XIII ст.), але вплив фідіївського таланту, атмосферу його творчого середовища повною мірою передають скульптури і рельєфи, що входять до монументального ансамблю афінського Акрополя. Фідій 16 років життя віддав Акрополя і створив безсмертний пам'ятник, в якому архітектура і скульптура виступають у нерозривній єдності. Смерть Фідія (431 р. до н. е.) і потім Перікла збіглися з кінцем високої класики, естетичний ідеал якої виражений у словах Перикла: *«Ми любимо прекрасне, поєднане з простотою, і мудрість без зніженості»*.

Розвиток мистецтва кінця V ст. до н. е. відбувається у важкий для Греції час, в період Пелопоннеської війни і початку кризи грецького поліса. Відбувається розпад звичних уявлень про світ. Світ не здається тепер простим і ясним. В образотворчому мистецтві ставиться нова велика проблема – показати внутрішній світ людини, її індивідуальність. В архітектурі пізньої класики (410–350 рр. до н. е.) на відміну від ранньої і високої класики немає «почуття міри» (месотес), характерний для попереднього періоду, і більш за все проявляється прагнення до грандіозного, ззовні прекрасного. В Ефесі в середині IV ст. до н. е. заново побудований колись згорів **храм Артеміди,** який вважався одним з чудес світу. До числа таких чудес відносили велетенську гробницю царя Мавзола в Галікарнасі (архітектори Піфей і Сатир, 353 р. до н. е.), від імені якого пізніше утворилася назва «мавзолей». Гробниця завершувалася стайнею і була прикрашена фризом із зображенням битви греків з амазонками. Мавзолей поєднав урочисту, східну пишність декору з витонченістю грецького іонічного ордера.

Значне місце в грецькій архітектурі IV ст. до н. е. займають громадські споруди для видовищ. Це знаменитий **театр в Епідаврі** (архітектор Поліклет Молодший, 360–330 рр. до н. е.), на кам'яних лавах якого містилося 10 тис. глядачів. Актори грали на круглому майданчику – *орхестрі* (діаметр 12 м), за



орхестрою знаходилася кам’яна стіна – *скене*. Чудова акустика давала змогу чути з останнього ряду, який був віддалений від орхестри на 60 м і перебував на 23 м вище її. В цей же час в архітектурі з’являється ***коринфський ордер*** з колонами, що завершувалися багато декорованою капітеллю у вигляді листя аканфа (прикладом може служити камерний **пам’ятник Лісікрата в Афінах**, 335–334 роках до н. е.).

Найвидатнішими скульпторами пізньої класики були **Скопас** і **Пракситель**. При всій відмінності творчих манер цих майстрів об’єднує інтерес до внутрішнього світу людини. У скульптурі відбуваються якісні зміни: замість мужності і суворості образів суворої класики майстри звертаються до душевного світу людини, і в пластиці знаходить відображення більш складна і менш прямолінійна характеристика зображуваної людини. Так, єдина, що дійшла до нас в оригіналі скульптура ***Праксителя – мармурова статуя Гермеса*** (покровителя торгівлі і мандрівників, а також вісника «кур’єра» богів; статуя виконана близько 330 р. до н. е. і була знайдена в XIX ст. в Олімпії) майстер зобразив прекрасного юнака, який недбало сперся на пень у стані спокою і безтурботності. Задумливо й ніжно він дивиться на немовля Діоніса, якого тримає на руках. На зміну мужній красі атлета V ст. до н. е. приходить краса жіночна, витончена, але й більш одухотворена. На статуї Гермеса збереглися сліди стародавньої розмальовки: червоно-коричневе волосся, срібного кольору пов’язка. Особливою славою користувалася інша скульптура *Праксителя* – ***статуя Афродіти Книдської.*** Це було перше в грецькому мистецтві зображення жіночої фігури. Художник показав богиню в той момент, коли вона приготувалася до купання. Богиня чарівна у своїй безтурботності і ледачій знемозі. Скульптура Праксителя також призначалася для храмів, але вона не символізувала доблесть поліса, образи були розфарбовані іншими настроями. В них вперше в грецькому мистецтві виникли риси психологізму.

Сучасником Праксителя був скульптор ***Скопас***, який любив звертатися до експресивних сюжетів: пориви пристрасті, вираз страждання, навіть якийсь трагічний надлом порушують гармонію і ясність. Все це відображає трагічна криза етичних і естетичних ідеалів класичної пори.

Найбільш значущий зі збережених творів Скопаса є зменшена римська копія статуетки менади, танцюючої вакханки. Скульптор створив образ шаленого пориву і пристрасті. Спільно з іншими скульпторами Скопас взяв участь в оформленні ***Галікарнасського мавзолею.*** Рельєфи фриза були присвячені битві греків з амазонками, де увагу звернено на експресію боротьби, на вільне композиційне рішення, яке посилює емоційне напруження кожного епізоду. Скопас відкрив у мистецтві красу драматизму, красу людських пристрастей. Не простота і гармонія, як у рельєфах Парфенона, а



порив і пристрасть виступають в цих рельєфах, створених у роки, коли руйнувалася звична картина світу.

Підбиває підсумок класичного періоду грецького мистецтва творчість третього великого скульптора, ***Лісіппа*** (370–300 рр. до н. е.), придворного майстра Олександра Македонського. Працював він багато і, якщо вірити письмовим джерелам, залишив після себе 1500 бронзових статуй, які до нас в оригіналі не дійшли. Лісіпп використовував вже відомі сюжети і образи, але прагнув зробити їх більш життєвими, не ідеально досконалими, а характерно-виразними. Так, атлетів він показував не в момент найвищої напруги сил, а, як правило, в момент його спаду, після змагання. Саме так представлений його ***Апоксиомен***, що струшував з себе пісок після спортивного бою. У нього стомлене обличчя, злиплі від поту волосся. Чарівний Гермес, завжди швидкий і живий, теж представлений Лісіппом начебто в стані крайнього стомлення, ненадовго присівши на камінь і готовий в наступну секунду бігти далі у своїх крилатих сандалях. Стомленим від подвигів зображує Лісіпп і Геракла («Відпочиваючий Геракл»). Лісіпп створив свій канон пропорцій людського тіла, по якому його фігури вищі і стрункіші, ніж у Поліклета (розмір голови складає 1/4 частину фігури). Лісіпп відкрив дорогу мистецтва нового некласичного типу, не пов’язаного громадянськими ідеями міста-поліса.

5. Мистецтво еллінізму

Еллінізм – завершальний період давньогрецької культури, який настав після смерті видатного грецького полководця Олександра Македонського (356–323 рр. до н. е.).

Величезна імперія, завойована Александром, розпалася на безліч нових монархій. Греція, як держава поступово втрачала свою могутність, залишаючись при цьому центром художньої системи сприйняття світу і збагачуючи інші культури еллінським стилем. Таким чином, *культура еллінізму сформувалася внаслідок з’єднання класичних грецьких традицій з традиціями східних цивілізацій.* Це великий історичний період (323–30 рр. до н. е.), протягом якого мистецтво втілило нову ідею величі світу, здійснило грандіозні проєкти, зокрема чудеса світу: ***Фароський маяк*** висотою 140 м, споруджений на острові Фарос біля входу в гавань Олександрії, і ***Колос Родоський*** – бронзове зображення бога сонця Геліоса, виконане скульптором Харесом, учнем Лісіппа.

Для еллінізму характерні принципово нові орієнтації художньої свідомості, яких не знала Греція. Перша відмінна риса еллінізму: прагнення вийти за рамки людського і прорватися у світ богів. Звідси прагнення увічнити

себе в грандіозних пам'ятках, тяга до надмірності. Будувалися і пишно прикрашалися нові міста, планування яких здійснювалася за «гіпподамовою системою», коли місто ділилося на квадрати з адміністративним центром, на відміну від мальовничого планування Афін. Художніми центрами в епоху еллінізму стали міста Александрія, Пергам, Родос. У мистецтві скульптури визначилося два напрями: з одного боку – *трагічний романтизм,* коли зображувалися сюжети, взяті з історії і міфології, і герої поставали в момент найвищої напруги. З іншого боку – *ліричний*, відхід у світ душевних переживань, жанрових сцен, дитячої тематики. До першого напряму належать *рельєфи Пергамського вівтаря,* що представляють боротьбу олімпійських богів з жахливими синами Землі – гігантами. Рельєфи знаходяться в Берліні, в



Пергамському музеї. Німецькому інженерові *Карлу Гуману* світ зобов'язаний відкриттям Пергамського вівтаря в 1878 р. До родосської школи належать скульптурні композиції ***«Фарнезський бик»*** і ***«Лаокоон».*** Скульптурна група «Лаокоон» являє собою вираз небачених людських зусиль у боротьбі за життя. Троянський жрець Лаокоон за попередження троянців про прийдешнє ураженні після введення в місто дерев'яного коня був покараний богинею Афіною, яка послала на нього змій. Композиція настільки переконливо передає страждання та біль, що рівних їй ми і сьогодні не знайдемо в історії мистецтва. Сам Мікеланджело вважав її кращою статуєю, коли-небудь створеною на землі. Другою по силі виразності ел лінічною скульптурою можна вважати Ніку Самофракійську. ***Ніка*** – грецька богиня Перемоги – це втілена радість, нестримний порив, спрямованість вперед – такоюї зобразили греки. До нас вона дійшла з втраченою головою, за припущенням, Ніка була в шоломі, при цьому трубила у фанфари. Статуя висотою 2,75 м виконана з мармуру, відноситься до родосської школи XI ст. до н. е. і сьогодні знаходиться в колекції Лувра. До ліричної лінії елліністичної скульптури відноситься ***Венера (Афродіта) Мілоська*** (також знаходиться в Луврі). Напівоголена жіноча фігура з втраченими руками була знайдена в 1820 р. на острові Мілос. Її висота трохи більше двох метрів. Поставлена на високий постамент, вона дивиться на нас зверху вниз. М'яке опрацювання верхньої

частини тіла контрастує з бароковими складками драпірування, що надає всій фігурі емоційну виразність. Сучасний глядач, досвідчений множинними створіннями ідеальних образів жіночої краси, не втомлюється схилятися перед довершеним створенням грецького майстра *Агесандра* (ІІ ст. до н. е.). Велич, відображена в мармуровій статуї, відображає бажання людей неспокійної епохи еллінізму до гармонії і любові.

До кінця епохи еллінізму мистецтво починає втрачати свій моральний і громадянський пафос, замінюючи його жанровою і побутовою тематикою, а також дрібною пластикою.

У період, коли створювалася статуя Венери, в еллінський світ увірвалася нова сила – римляни, які несли загибель великої культури, яка висловила себе у формах усіх мистецтв. На зміну метафоричного розуміння краси світу еллінами приходила твереза практична оцінка всіх явищ.

Питання до лекції № 4:

1. Назвіть головний пам’ятник егейської культури.
2. Що здебільшого зобрахувалося на критській кераміці?
3. Що таке мегафон?
4. Назвіть два етапи, що прослідковуються в кераміці гомерівського періоду.
5. Що представляла собою ваза з геометричним стилем?
6. Шо таке курос і кора?
7. Кому в античній Греції присвячувалися храми?
8. Чим відрізнялися між собою доричний та іонічний ордери?
9. Які техніки ваз в Античній Греції вам відомі?
10. Назвіть найбільш значущий пам’ятник архітектури класичного періоду.
11. Кого у класичний період грецькі скульптори зображували найчастіше?
12. Назвіть імена найвидатніших скульпторів класичного періоду.
13. Внаслідок чого сформувалася кульура еллінізму?
14. Чим відрізнялася культура еллінізму від більш ранніх періодів?
15. Які напрями виникли в скульптурі в період еллінізму?

Лекція 5. Мистецтво етрусків і стародавнього Риму

План

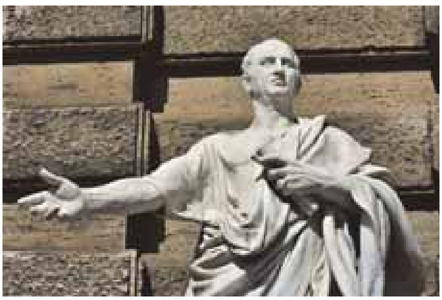
1. Основні риси мистецтва Стародавнього Риму
2. Мистецтво етрусків
3. Мистецтво Римської республіки
4. Мистецтво Римської імперії

1. Основні риси мистецтва Стародавнього Риму

Історія вивчення мистецтва Стародавнього Риму не мала великих труднощів. Майже всі пам'ятники давньоримського періоду дійшли до наших днів. Вічне місто Рим і сьогодні дбайливо зберігає свій початок, включивши стародавні пам'ятники в контекст сучасної цивілізації. Особливість нашого сучасного світу з його щільно спресованим часовим простором полягає в тому, що ми відмовляємося від археологічного погляду на минуле і намагаємося максимально наблизити далеке минуле, майже присвоїти сучасності. Це геніально вдалося, напевно, тому, що «ХХ століття співмірне з глибокої давнини у відчутті фатальної безкінечності світу, де щастя і гармонія можливі тільки як особистий вибір людини і всупереч могутнім силам, які правлять світом». Ми мимоволі дивимося на культуру античного світу через призму поезії, сучасного театру і літератури.

Римляни, схиляючись перед грецьким мистецтвом, яке вони дбайливо збирали, вивчали, копіювали (більшість пам'яток Греції дійшли до нас в римських копіях), все-таки створили абсолютно іншу картину світу. Головна особливість римського мистецтва полягала в іншому трактуванні образу людини. На відміну від грецького героя, досконалого фізично і духовно, зразкового громадянина світу, не обтяженого особистісними настроями, римський герой – *це людина з ускладненим внутрішнім світом, особистими переживаннями, замкнута на собі, на своїх інтересах*. Приватне життя завжди передбачає конфлікти, колізії, яких так багато в повсякденній реальності.

У Стародавньому Римі, крім того, що висока грецька трагедія зазнала значної трансформації, з'вилася комедія з усіма побутовими подробицями.



Римляни поклали початок «масових видовищ», будували величні театральні споруди, які й сьогодні вражають своєю грандіозністю і інженерною думкою. У римлян був культ будинку, вони любили розкіш. ***Цицерон*** (106–43 рр. до н. е.) – яскрава постать того часу, філософ, теоретик, оратор, у трактаті «Про обов'язки» визначив кредо життя римлянина, стверджуючи, що життя духовно багатих людей повинне бути обставлене багато, пишно, протікати у вишуканості і достатку. Будинки патриціїв прикрашали мармурові скульптури-копії, виконані з грецьких зразків, вази з дорогоцінних каменів, мозаїчні підлоги (римська мозаїка виготовлялася з гірських порід



каменю, гальки і смальти). Стіни були розписані фресками. До нас дійшли фрески помпейських будинків, за якими можна простежити чотири стилю декоративних розписів. Римському патрицію мистецтво потрібно було в практичних, приватних цілях, тоді як греки бачили призначення мистецтва в служінні ідеалу краси. Римляни, як і греки, були язичниками, вони запозичили грецькі міфи, наділивши іншими іменами богів: Юпітер, Венера, Мінерва, Юнона тощо. Хоча богів в римському Пантеоні було більше, ніж у грецькому, римляни мало співвідносили себе з богами, у них виникає розуміння самостійності: *людина сама обирає свої пріоритети, сама вибудовує свій життєвий шлях*. Так змінилася свідомість, і, відповідно, світоглядні установки римлян стали орієнтованими на реальні потреби. Прагматики-римляни розробили римське право – кодекс законів, який став основою європейської юриспруденції, написали свою історію, залишили мемуарну літературу, тому про Рим ми знаємо так багато. Раціональність мислення римлян знайшла відображення в мистецтві, в цьому плані показовою є архітектура. Імперське світовідчуття втілилося в грандіозності розмірів споруд. Почуття міри, пропорційність, властиві грецькій архітектурі, поступилися місцем невідповідним за масштабами споруд. Римські храми будувалися двох типів: *базилікальні і круглі (ротонди),* оточені колонами коринфського ордера. Відбулися зміни у пропорції ордерів у бік збільшення висоти колони.

Найбільш повно художній талант римлян втілився у мистецтві портрета. Інтерес до людини реальної, до її характеру, індивідуальних рис знайшов вираження в скульптурному портреті. Використовуючи воскові маски, скульптори навчилися точно передавати риси людського обличчя. До нас дійшли скульптури численних мармурових голів, які лякають своїм натуралізмом. Їхні безіменні автори завдяки художницькій проникливості «угледіли» приховану сутність зображуваних людей. Римський портрет став культурним кодом епохи, і якби до нас не дійшли історичні літературні тексти того часу, про нього багато розповіли б ці портрети.

2. Мистецтво етрусків



Римське мистецтво багато в чому зобов’язане культурі етрусків. Час існування етруської держави відноситься до VIII–IV ст. до н.е. Етруски жили на північному заході Апеннінського півострова. На чолі етруських міст стояв цар. Культура етрусків поєднала в собі риси грецьких і східних культур.

Архітектура етрусків не збереглася, оскільки матеріалом, з якого будували храми і будинки, були вапняк і піщаник. Але археологічні розкопки дають уявлення про планування будівель. Храми нагадували грецькі, з тією лише різницею, що вони зводилися на постаменті з глибоким портиком і широкими сходами. Храми прикрашалися теракотовими рельєфами. Форми рельєфів не відрізнялися ретельною обробкою. Грубі і наївні образи фантастичних статуй повні руху і життя. Етруски вірили в загробне життя, про це можна судити по розкопках гробниць. Гробниці складалися з кам'яних блоків, стіни їх розписувалися. За сюжетами цих розписів вчені багато дізналися про життя і побут етрусків. У етрусків був розвинений культ смерті. Збереглися похоронні урни для попелу, саркофаги, кришки яких прикрашалися скульптурою у вигляді багатофігурних композицій. Зображення умовні, але дуже виразні. Етруська кераміка також має свої особливості. За своїм виглядом нагадує бронзові вироби, оскільки обпікалися судини до чорноти. ***«Капітолійська вовчиця»*** (VI століття до н. е.), виконана у бронзі етруським майстром Вулкою і встановлена на Капітолійському пагорбі в честь повалення римлянами етруських царів, свідчить про високу майстерність етрусків у бронзовому литті.

У IV ст. до н.е. етруски потрапляють під владу Риму. Етруське мистецтво стане благодатним підґрунтям, на якому надалі буде розвиватися римська цивілізація.

Історія і культура Стародавнього Риму розділені на два періоду: *епохи Римської республіки та Римської імперії.*

3. Мистецтво Римської республіки

Мистецтво Римської республіки (III–I ст. до н. е.) відноситься до періоду численних загарбницьких воєн і створення потужної військово-адміністративної держави, рівній якій в цю епоху не було. Завоювавши Грецію, суворі і жорстокі римляни були підкорені її культурою. Вони з жадібністю привласнювали собі чуже, але таке прекрасне і недосяжне мистецтво греків. Навчаючись у греків (грецька мова була офіційною мовою у римлян), римляни створили зовсім інше мистецтво. Історія римського мистецтва – це майже «історія мистецтва без імен» (Макс Дворжак). До художника ставилися як до мастера, ремісника. Ми знаємо імена письменників, поетів, філософів. Імен художників майже не знаємо. Мистецтво Риму повністю підпорядковане правлячій владі. Тому в основі періодизації лежить час правління цезарів, потім імператорів. Те, що було сутнісним змістом для громадянина грецького поліса, стало атрибутом для римлянина.

Прагматизм мислення римлян позначився насамперед у будівництві. Рим стає центром республіки. Будівництво доріг, мостів, акведуків було життєвою необхідністю. Традиції будівництва цих об'єктів римляни запозичили у своїх попередників – етрусків. ***Аппієва дорога,*** побудована для пересування римських легіонів, досі функціонує. У цій прямій і стрімкій, як

стріла, дорозі знайшли вираз енергія і наполегливість імперського духу римлян.



У період республіки були побудовані ***мости через Тибр,*** що збереглися до наших днів. Архітектура республіки прагнула до простоти і лаконічності, але, дивлячись на химерні форми гробниць знаті, які будувалися по узбіччях доріг за містом (гробниця Цецилія Метелли, що стоїть на узбіччі Аппієвої дороги, і деякі культові споруди), можна зробити висновок, що іноді архітектори відступали від цих правил. Прямокутні і круглі храми лише зовні схожі на



грецькі. Своєрідність архітектурного рішення – поєднання кругової композиції і поздовжньої осі – проявилося вже в ранніх спорудах, прикладом може служити збережений круглий периптер – ***храм Вести в Тіволі*** (І ст. до н. е.). Храми, зовні облицьовані мармуром або каменем, оточені колонами коринфського ордера. Таким чином, римський храм виглядав так: псевдопериптер на високому подіумі зі сходами і одним входом, поглиблений портик, склепінчасте перекриття.

Центром ділового і громадського життя Рима була площа – ***форум***, зазвичай оточена колонами. Тут зводилися головні храми, трибуни для ораторів, театри, на мідних дошках встановлювалися таблиці законів про права римських громадян. Площа прикрашалася мармуровими і бронзовими скульптурами. Форум Романум був розташований між двома пагорбами: Капітолієм і Палатином. Надалі кожен імператор буде прагнути увічнити себе у будівництві форуму спорудою, яка буде носити його ім'я.

Суворий час періоду республіки визначив і свій ідеал людини – гідної, твердої і непохитним. Саме такі люди завойовували, будували, створювали основи майбутньої великої імперії. Виникнення римського портрета пов'язане з культом предків. З XI ст. до н. е. з осіб померлих стали знімати воскові маски, за якими робили відливання у бронзі або висікали бюсти в мармурі. Скульптурні зображення були трьох видів: ***надгробні статуї, портретні погруддя та статуї.*** Незалежно від того, для якої мети створювалися зображення, загальним для них була точна передача індивідуальних портретних рис, через які ми вгадуємо сильні людські характери. Композиція портретних бюстів така: скульптор не показує рук, обмежуючись лише ліпленням шиї і

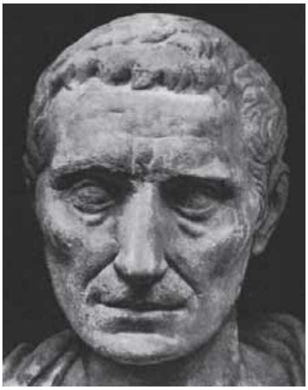


частково плечей, конструкція голови чітка, губи вперто стулені, низькі

надбрівні дуги, різкі риси обличчя, глибокі складки на щоках, сильне підборіддя – такий психологічний тип людини періоду республіки, такий був герой того часу (*“Брут”*, *“Чоловічий портрет”*, *“Портрет Юлія Цезаря”*).

Портретні статуї цього періоду позбавлені ефектності і пози. Фігура одягнена в тогу, умовна назва таких статуй – **“тогатус”.**

Римський живопис дійшов до нас тільки завдяки розкопкам *Помпей і Геркуланума*. Вивчення розписів будинків в Помпеях дозволило вченим виділити чотири стилі. Перший і другий стилі відносяться до періоду республіки. Перший стиль строгий і конструктивний, відтворює на площині стіни різні породи каменю (*інкрустаційний* стиль). Другий стиль виникає в останній століття республіки (80 р. до н. е.). Для цього стилю характерна спроба просторових рішень: на фресках в центрі стіни зображення йдуть у глибину колонади, портики, іноді пейзажі та сюжети з міфологічними героями (*“Одіссей у країні лістрігонів”*). Кращими зразками розписів другого стилю є фрески вілли Містерій в Помпеях. *Ілюструючи той чи інший сюжет, художник переслідував єдину мету: прикрасити інтер’єр будинку*, звідси ефектна декоративність помпейських розписів.



Період пізньої республіки пов’язаний з іменем ***Юлія Цезаря*** (100–44 рр. до н. е.), який вів боротьбу за єдиновладдя. Цезар зосередив у своїх руках низку важливих державних посад і фактично став монархом. Посмертний портрет Цезаря, створений уже в епоху Августа (63–14 рр. до н. е.), блискучий історичний документ переломної епохи, де скульптору вдалося підкреслити неабиякий розум, волю і внутрішню силу Цезаря.

Республіканський період в історії Стародавнього Риму закінчився. Римська держава до кінця I ст. до н. е. стала найбільшою рабовласницькою державою. Нескінченні повстання рабів, загарбницькі війни, внутрішні суперечності вимагали іншої форми правління. З 30-х рр. I ст. до н.е. починається нова сторінка в історії Риму – період імперії. Відтепер мистецтво буде залежати від смаків і звичаїв правлячих імператорів, що в кінцевому підсумку призведе до повного краху імперії і римської культури.



4. Мистецтво Римської імперії

Першим імператором Риму був ***Октавіан*** (період правління 27 –14 рр. до н. е.). Пізніше отримав ім’я «Август» («*звеличений богами*»)

стане імператорським титулом. Октавіан сприяв відновленню римського світу, відбудовував і прикрашав Рим, сприяв розквіту римської культури та утвердженню нового стилю в літературі та мистецтві, який отримав назву ***«августовський класицизм».*** Основною метою нового стилю було прославлення особистості імператора-полководця. У знаменитій статуї ***«Август з Прима- Порта»*** він постає у військових обладунках, але босим, подібно античному герою. Як свідчить історія, Август був невисокого зросту і мав крихку статура. Тут же він зображений атлетом, риси обличчя ідеалізовані. Дельфін з фігуркою Амура підкреслює божественне походження імператорського роду. Ця статуя Августа – програмний твір епохи імперії. Класичне за формою, репрезентативне за змістом – таке рішення образу буде дуже привабливим для імперської свідомості всіх наступних епох. Гарний як бог Октавіан у своїх численних скульптурних зображеннях значно відрізняється від жорстких, зморшкуватих, але правдивих предків-республіканців.

Парадність, величність, пишність, – такі основні риси, властиві архітектурі цього часу. ***Форум Августа*** буде виражати ідеєю торжества держави. На відміну від республіканських форумів, які більшою мірою носили характер торгових ринків, форум Августа носить парадний характер: в глибині стоїть на високому подіумі ***храм Марса-Месника*** – типовий римський храм з глибоким портиком коринфського ордера, стіни облицьовані білим мармуром. Октавіан добудував закладений ще Цезарем театр Марцелла. Конструкція римського театру відрізнялася від грецької, який був як би частиною природи, де використовувалися схили пагорбів, на яких розташовувалися місця для глядачів. Римський театр – це вже архітектура, де зорові ряди розташовувалися на спеціально зведених, поступово збільшених півколами стінах. В честь Августа наприкінці І ст. до н. е. був споруджений ***Вівтар Миру.*** Це невелика прямокутна в плані споруда цікава перш за все своїми рельєфами, які прикрашають стіни. Композиції рельєфів поєднують у собі вплив грецької класики з римської детальністю і детальністю зображуваних сюжетів.



В скульптурних портретах римлян цієї епохи, зовні спокійних і безпристрасних, з'являється почуття тривоги, якими переймалася свідомість людей, що остаточно втратили республіканські ідеали.

До «августовського класицизму» відноситься третій, помпеянський стиль, ***«єгиптизуючий».*** Стиль вишукано декоративний, включав в себе елементи архітектури, орнамент, східні мотиви, часто повторювані фігури сфінксів, сюжети з грецької міфології.

У римському мистецтві портрет набуває широкого поширення в живописі. Однак еволюцію римського живописного портрета можна простежити подібно скульптурному. Живописних портретів збереглося небагато. Про їх характер певною пере дають уявлення ***фаюмські портрети*** I–III ст., Названі за місцем знаходження в некрополі оазису Ель-Фаюм, у східній римської провінції Єгипту.



Мальовничий портрет розвивався в Ель-Фаюме під впливом елліністичних-римського мистецтва. Він зберігав тут ще культове призначення, продовжуючи цим традицію давньоєгипетського портрета. Виконаний на тонкій дерев'яній дощці або полотні, портрет після смерті людини вставлявся в забинтовану мумію або в розписний пелену з зображенням Осіріса. Але іноді портрет виставлявся в атріумі, обрамлений рамою круглої або чотирикутної форми.

У порівнянні з єгипетськими портретами-масками ***фаюмський портрет*** був новим видом живописного мистецтва. У ньому вже не було скутості фронтальній композиції єгипетського портрета. Модель зображувалася з природним тричвертним поворотом голови і зазвичай містилася на нейтральному тлі. Декоративне розфарбування змінилося мальовничим ліпленням обсягу. У зв'язку з цим набули поширення техніки енкаустики (земляні фарби, з'єднані з воском і смолою) і воскової темпери, що підвищують пластичну виразність форм, милозвучність чистих фарб. Застосовувалася і чиста темпера, а також змішання цих фарб, що поспріяло виникненню різноманітних живописних ефектів.

У фаюмских портретах привертає увагу яскраве змалювання індивідуальних особливостей моделі; перед нами проходить галерея людей з різними характерами і темпераментами – життєрадісні, сумні, безвольні, енергійні, суворі. Точно відтворюються і вікові особливості та етнічні риси різних народів, які населяли тоді Єгипет. Особливо привертають чарівні жіночі образи. У вишуканому ***«Портреті молодої жінки»*** за зовнішньою гордістю і стриманістю проступає вольовий, яскравий, пристрасний темперамент.

Епоха наступних династій продемонструвала повною мірою імперську сутність рабовласницької свідомості. Ледве *«витончений покрив класицизму часу Августа спаде»*, література і мистецтво почнуть культивувати людські





пороки. Імператори Тіберій, Калігула, Нерон з династії Юліїв-Клавдіїв (І ст. н. е.) прагнули передусім до задоволення своїх примх: будували розкішні палаци, вілли. Імперія вступала в свій зрілий період. Архітектура цього часу відрізняється гігантоманією, надмірно розкішною обробкою (***«Золотий будинок» Нерона***), але одночасно геніальним і зухвалим інженерним рішенням. Новий будівельний матеріал – бетон, арочно-блокові конструкції – давали можливість будівельникам втілювати грандіозні проєкти. При імператорі **Веспасіані** (69–79) був закладений величезний амфітеатр **Колізей** для гладіаторських боїв. Вражає, що водночас Колізей вміщав 50 тис. глядачів. Театр мав форму еліпса, від арени відходять поступово підвищуються радіальні стіни. Найвища зовнішня стіна є чотириярусною аркаду з колонами різних ордерів. У нішах арок стояли статуї. Конструкція Колізею підпорядкована його функціональним призначенням. Глядачі могли через 80 входів і виходів швидко заповнювати та звільняти місця.

На честь військових перемог римські імператори споруджували ***триумфальні арки.*** По архітектурі арки, як і за римським портретів, можна судити про художні смаки і звичаї переможців. Арки прикрашалися рельєфами з зображенням переможних походів воїнів на чолі з імператором (Арка Тіта, І ст. н. е.).

Розквіт римської імперії був пов'язаний з іменами ще двох імператорів: ***Траяна і Адріана*** (ІІ ст. н. е.). Час правління Траяна характеризується відродженням республіканських традицій і зверненням до спадщини



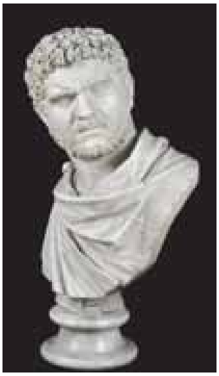
еллінізму. Масштабна будівельна діяльність цього імператора здійснювалася завдяки знаменитому зодчому **Аполлодору з Дамаска**, який побудував форум Траяна – розкішний і величний ансамбль з бронзовою статуєю імператора в центрі, базилікою, бібліотеками і збереглася колоною. Колона Траяна (40 м) складена з мармурових блоків круглої форми, на яких по спіралі розташовувався рельєф, докладно оповідає про військові битви римлян на чолі з імператором. Траян прославляв насамперед себе – його зображення вміщено на колоні *дев'яносто разів!* Мистецтво цього часу відрізнялося стилізацією під пізньореспубліканський портрет. Якщо порівняти статую «Августа з Прима-Порта» зі статуєю Траяна, то ми побачимо різницю в трактуванні героїчних образів. У позі Траяна є деяка байдужа млявість, на відміну від піднесеного доблесного Августа.

До останнього етапу розквіту імперії відноситься чудовий пам'ятник епохи Адріана – ***храм всіх богів Пантеон***, в конструкції якого гармонійно поєднуються всі об'єми циліндра ротонди, перекритої банею, та паралелепідним портиком з колонами коринфського ордера. Храм став

втіленням архітектурної та інженерної думки Стародавнього Риму. В основу художнього образу Пантеону покладено суворий розрахунок: ширина дорівнює половині висоти всього будинку, також отримала дозвіл ідея осьової спрямованості круглого будівлі. Мистецтво часу правління Адріана (117–138) було орієнтоване на грецьку культуру. Самого Адріана скульптори зображують схожим на грецьких мудреців – з бородою, зосередженим і задумливим поглядом. Естет Адріан був людиною своєї епохи, і в його рисах ми легко угадуємо владного і гордовитого цезаря.

У другій половині III ст. н. е. в портретах починає переважати емоційний початок: легкий смуток, меланхолійність, замисленість. Особливість обробки мармуру, досконала техніка в створенні особи, зачіски роблять ці портрети воістину шедеврами римського мистецтва ***(«Портрет сириянки», «Портрет чоловіка»)***. До цього періоду належать життя і правління Марка Аврелія – філософа, полководця. Бронзова кінна статуя імператора стоїть на площі Капітолія. Трактування образу позбавлена стереотипності, немає войовничості і владності, властивих таким пам'яткам, в обличчі й постаті Марка Аврелія спокій та гармонія.

Римляни в III–IV ст. н. е. будують грандіозні лазні – ***терми***. Особливо відрізнялися своїми розмірами знамениті терми імператора Каракалли. Ці



величезні приміщення для відпочинку і розваг знаті вражали своєю розкішшю і багатством декору. Римський плебс вимагав «хліба і видовищ», проводячи велику частину свого часу на форумах, в термах, амфітеатрах. Римська імперія наближалася до свого логічного кінця.

В скульптурних портретах імператорів з'являється злостивість, запеклість, підозрілість. Образи страшні своїм нічим не прикритим реалізмом (**портрет Каракалли**, 211–217; **портрет Філіпа Аравитянина**, 244–249).

У 395 р. Римська імперія розділилася на Західну і Східну. До цього періоду сформувалася нова картина світу, нові художні ідеали, які знайшли відображення в наступний період історії.

Питання до лекції № 5

1. Чим відрізнялося римське мистецтво від грецького?
2. Які зміни будувалися в архітектурі? Назвіть два типи споруд, що з'явилися в цей час.
3. Чому історія римського мистецтва – це майже *«історія мистецтва без імен»?*
4. Що в Давньому Римі служило центром політичного та громадського життя?
5. З чим пов'язано виникнення римського портрета?
6. Що таке «тогатус»?
7. Яку мету переслідував художник Римської республіки?
8. Назвіть програмний твір мистецтва Римської імперії.
9. Що найбільше привертало увагу у фаюмських портретах?
10. Як розвивалася архітектура під час правління наступників Октавіана? Назвіть її головні особливості.
11. З якою метою римські імператори споруджували триумфальні арки?

12. Який храм став втіленням архітектурної та інженерної думки Стародавнього Риму?

Рекомендована література до Модуля І:

1. Авдиев В.И. История Древнего Востока. – М., 1953.
2. Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. – 206 с.
3. Бенуа А. История живописи всех времен и народов/А.Бенуа. Т.3. – Спб.: Издательский дом «Нева», 2004. 512 с.
4. Брунов Н. Памятники Афинского акрополя. Парфенон и Эрехтейон. – М.: Искусство, 1973. – 174 с.
5. Васильев Л.С. История Востока: В 2 т. – М.: Высшая школа, 1993. –Т. 1.
6. Винничук Л. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. – М. Высшая школа, 1988. – 496 с.
7. Виппер Б. Искусство Древней Греции.– М.: Наука, 1972. – 436 с.
8. Всемирная история / Под ред. акад. Г.Б. Поляка, проф. А.Н. Марковой. – М. 1996.
9. Гнедич П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. – 496 с.
10. Гнедич П. История искусств. Северное Возрождение. – М: Эксмо, 2005 – 145 с.
11. Дмитриева Н. Искусство Древнего Мира. – М.: Детская литература,1989. – 206 с.
12. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство/Т. Ильина. – М.: Высшая школа, 2006. – 368 с.
13. История древнего мира / Под ред. Ю.С. Крушкол. – М., 1971. Ч. 1.
14. История искусств: Учеб. пособие / Под ред. А. Воротникова. – Мн.: Современный литератор, 1999. – 608 с.
15. Історія світової культури. Культурні регіони: Навч. посібник / За ред. Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 448 с.
16. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1993. – 320 с.
17. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 368 с.
18. Качановский В. В. История культуры Западной Европы: Учеб. пособие. – Мн.: ИП Экоперспектива, 1998. – 190 с.
19. Керам К. Боги. Гробницы. Ученые. Роман археологии. – СПб.: Совместно с издательством “Ниженгородская ярмарка”, 1994. – 367 с.
20. Крижанівський О. Історія Стародавнього Сходу. – К., 1996.
21. Крип’якевич І. Всесвітня історія: В 3 кн. – К.: 1995. Кн. 1.
22. Лекції з історії світової і вітчизняної культури / За заг. ред. Яртися А.В. – Львів, 1994. С. 81–105.
23. Массон В.М. Первые цивилизации. – Л., 1989.
24. Перепелкин Ю.Я. Переворот Аменхотепа IV. М., 1967.
25. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. – Харків, 1995. – С. 36 –106.
26. Романенкова Ю. Історія пластичних мистецтв. – К.: НАУ, 2008. – 376 с.
27. Соколов Г. Искусство Древнего Рима. – М.: Искусство, 1971. – 230 с.
28. Соколов Г. Искусство Древней Греции. – М.: Искусство, 1972. – 271 с.
29. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. – Херсон: Видавництво «Стар», 2016. – 52 с.
30. Тайлор Э. Первобытная культура. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – 573 с.

МОДУЛЬ ІІ.

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ВІД РЕНЕСАНСУ ДО НОВОГО ЧАСУ

Лекція 1. Мистецтво середніх віків

План

1. Мистецтво Середньовіччя. Загальні особливості.
2. Мистецтво Візантії (IV–XV ст.)
3. Середньовічне мистецтво Західної Європи
4. Романське мистецтво X–XII ст.
5. Мистецтво готичного періоду

1. Мистецтво Середньовіччя. Загальні особливості

Тисячу років займає середньовічний період в історії людства. Насамперед мистецтво Середньовіччя – це мистецтво феодальної формації нової релігії – християнства, що спричинило створення нової картини світу, певних світоглядних установок. Християнство поклало початок абсолютно новій культурі, яка визнала в людині особистість та дивилася на людину як на земне втілення божественного начала.

Християнство стало якісно новою релігією. Язичницькі боги, що втілювали в собі явища природи, були майже матеріальні і жили за людськими законами. Вони були доступніші і ближчі до людини, яка могла убезпечити себе за допомогою жертвоприношень. Зовсім інше в новій релігії. Християнський бог – найглибша таємниця, розгадати яку нікому не під силу. «Незбагненна сутність і несповідимі шляхи Його» (Новий Завіт). Бог –творець, і всесвіт – його творіння, його твір, в якому існує світ «горний», божественний, і світ «дольний», матеріальний. А між ними – людина, створена Ним за образом і духом своїм. На зміну тілесного античного героя приходить людина одухотворена. Вся культура й мистецтво Середньовіччя –суть, актуальність і торжество духу. Ніколи мистецтво не займало такого глобального місця в духовному житті людства, як в середні століття. Християнський храм був не тільки «кораблем для порятунку душі», але й, з точки зору сучасної людини, – музеєм, що увібрали в себе всі види образотворчого мистецтва.

Проте краса мистецтва Середньовіччя була відкрита і визнана лише на початку XIX ст. французькими і німецькими романтиками. Фундаментальне вивчення мистецтва цього періоду починається на рубежі XIX–XX ст.

Поняття «середні віки» виникло в Італії в XV–XVI століттях. **«Темними віками»** називали проміжний період між прекрасною античністю і часом Ренесансу. Дійсно, якщо розглядати твори середньовічного мистецтва з позицій класичної естетики – воно «інше». Класичне мистецтво будується на *мімезисі*, наслідуванні природі. Мистецтво Середньовіччя ірреальним,

трансцендентно у своїй основі. Воно складне для розуміння і сприйняття: для того щоб зрозуміти всю глибину змістів, укладених в архітектурі, скульптурі, живопису, потрібно бути *«посвяченим»*.

Найважливішу роль у розумінні мистецтва середніх століть зіграли віденська школа мистецтвознавства на чолі з Алоїзом Риглем і Максом Дворжаком, школа іконографії на чолі з французьким ученим Емілем Малем і російський учений, історик церковного мистецтва В. П. Кондаков. Вони присвятили свою наукову діяльність розшифруванню змісту середньовічних зображень. У середині і другій половині XX ст. в мистецтвознавстві спостерігається все більш зростаючий інтерес до Середньовіччя.

Розглядаючи середньовічне мистецтво в контексті художньої культури, сучасні теоретики знаходять його зв'язок з мистецтвом попереднього періоду та визначають його значення для подальшого розвитку мистецтва. Так, вплив давньоруської ікони на мистецтво авангарду XX ст. визнається майже усіма історіками і теоретиками, які займаються сучасним періодом. Найбільш яскраво середньовічне мистецтво проявилося в трьох географічних центрах: Західній Європі, Візантії і Давньої Русі.

Для того щоб зрозуміти середньовічну культуру, важливо простежити витоки зародження християнського світогляду. Християнська релігія склалася у II ст. н. е., в останній період Римської імперії, в період безвихідної кризи, тупика, до якого прийшла рабовласницька формація. Християнство зародилося в лоні язичницької релігії як надія на перебудову і спочатку жорстоко переслідувалося. Нехай і в іншому світі, воно обіцяло райське блаженство для праведників і бідняків. Ідеї раннього християнства знайшли *художнє вираження живопису на стінах римських катакомб* – виритих в землі довгих коридорів, де збиралися перші християни для спільних трапез і проповідей, тут же вони ховали своїх померлих. Найбільш ранні розписи відносяться до II ст. н. е., і саме з них починається історія образотворчого мистецтва раннього Середньовіччя. Теми розписів були взяті переважно з Біблії; пізніше, з IV ст., використовуються євангельські сюжети. Але вже в цих розписах з'являються нові риси, які будуть характерні і для подальшого мистецтва: *площинність, лінійність, узагальненість форми, ірраціонально розуміння простору*. У трактуванні фігур вже чітко проступають зачатки християнського спіритуалізму, що прагне не до передачі реальних фізичних рис зовнішності людини, а до створення її духовного образу, образу безтілесної душі. Друга головна риса християнського мистецтва – ***символічність***. Так, Христос зображується в образі доброго пастиря, на своїх плечах тримає вівцю, – символ спасіння душі людини. Один з найпоширеніших образів у розписах катакомб – постать з піднятими руками – Оранта, символ подання перед богом душі покійного. Зображення птахів, рослин, риб – все суть символічні мотиви, зміст яких був зрозумілий тільки «посвяченим». Символіка, що використовується християнами, була *«конспірацією»*, способом приховати від стороннього ока і захистити все пов'язане з новою релігією. Доторкнутися до божественної сутності можна

лише, спробувавши проникнути в істинний сенс буття, прихований за поверхнею матеріальної форми.

Зміна епох, світоглядних настанов втвілюється передусім в архітектурі. Архітектура є зримим літописом століть. Наскільки відомо, перші християни не бачили необхідності в будівництві храмів. *«Який храм Йому збудую, коли весь цей світ, створений Його могутністю, не може вмістити Його? І якщо я, людина, люблю жити просторо, то як укладу в одному невеликому будинку настільки велику істоту? Чи не краще утримувати Його в нашому розумі і святити його в глибині нашого серця?»*. Так говорив апостол християнства *Марк Мінуцій Фелікс*. Генезис християнського храму такий: спочатку християни збиралися в підземних коридорах (катакомбах); потім в приватних будинках для спільних трапез і молитов; пізніше з'явилися «церковні будинки». В 313 р. християнство було офіційно визнано і стало державною релігією імперії. Церква вийшла з підпілля. Язичницькі храми були закриті. Новий статус церкви зажадав створення великих храмів.

Величезну роль у становленні культури після падіння Римської імперії відігравали монастирі. Чернецтво виникло на Сході, в Єгипті, потім у Візантії, а з V ст. – в Європі. Культ святих, а також реліквій, які вважалися чудотворними, був поширений в Європі. Монастирі будувалися в глушині, а церква зводилася на місці поховання якогось християнського мученика. ***Монастир*** – це замкнута організація, де все підпорядковано статуту: ченці працювали, роблячи все необхідне для життя, переписували книги переважно релігійного змісту в спеціальних приміщеннях – **скрипторіях.** Тут були бібліотеки, які зберігали рукописи, школи, де навчалися грамоті. З часом монастирі перетворилися на головні осередки духовного життя середньовічної Європи.



Важливим аспектом середньовічної культури була книга. Саме у Середньовіччі виникла нова і зручна форма кодексу, яка прийшла на зміну папірусовому сувою, формі, якою ми користуємося й наразі. Ідеї християнства поширювалися у формі тексту. Написане слово цінувалося за те, що йому притаманна незмінність, яка споріднює його з вічністю. Однією з головних християнських святинь була ***Біблія – Книга Книг***, текст, який був навіяний Святим Духом (лат. Spiritus Sane tus). Книга писалася за пергаментам і прикрашалася мініатюрами, які розташовувалися прямо в тексті або на окремій сторінці. Листи покривалися фарбою, літери писалися золотом і сріблом, завдяки чому книга перетворювалася на коштовність.

2. Мистецтво Візантії (IV–XV ст.)

У 395 р. могутня Римська імперія розпалася на західну і східну провінції. Криза рабовласницької системи супроводжувався варварськими

завоюваннями. Більш стабільними виявилися східні провінції, де імператор Костянтин (323–337) заснував нову імперію, Візантію, і на місці давньогрецького поселення побудував нову столицю, назвавши її на свою честь ***Константинополем.*** Столиця будувалася з масштабним розмахом і за задумом повинна була нагадувати великий Рим. Під поняттями «*візантійський стиль» або «візантійська розкіш»* мається на увазі особливості культури і смаку імператорів. Саме тут зародилася нова культура, що представляє собою складний симбіоз елліністичних традицій культури Переднього Сходу.

Костянтин оголосив християнство державною релігією. Мистецтво виявилося повністю у владі християнських ідей. Кращі уми того часу були втягнуті в полеміку навколо проблем образотворчого мистецтва, його місця в культурі, його функцій в системі візантійського світосприйняття.

У Візантії сформувалася теорія образу, зображення, ікони. Образ представляв собою поєднання на сутнісному рівні людини з Богом. На думку відомого візантійського богослова, філософа Іоанна Дамаскіна (близько 675 – близько 753 (780*), «...всякий образ є виявленням та показанням прихованого»*. Візантійська культура була пройнята філософськими і богословськими суперечками навколо догмату про втілення Христа в образі людини. Ці суперечки призвели до VIII ст. до відкритої боротьби між *іконошанувальниками* та *іконоборцями* (див. далі). Супротивники ікон спиралися в основному на біблійні ідеї про те, що Бог є Дух і його ніхто не бачив. До VIII ст. у Візантії *склалося безліч зображень Христа* (в іконах, розписах, мозаїках). Саме навколо них і розгоралася іконоборча полеміка.

Перший розквіт візантійського мистецтва прийнято пов’язувати з епохою правління імператора **Юстиніана** (527–565). До цього часу відносяться дві культові споруди, побудовані в Константинополі, – церква св. Ірини і храм св. Софії. Дивом архітектури мистецтва по праву вважається храм св. Софії. Він і сьогодні вражає глядача своїм масштабом і рішенням внутрішнього простору. У Візантії склалося два типи храму: *базилікальний і хрестово-купольний.* **Базиліка** – це прямокутна в плані будівля, розділена на три-п’ять нефів: середній неф вище і ширше бічних. Хрестово-купольний храм



у плані – квадрат з потужними колонами всередині, на яких тримається купол. **Храм св. Софії**, збудований архітекторами Анфімієм та Ісідором, являв собою приклад об’єднання двох конструкцій: базилікального плану з купольним перекриттям. Зовнішній вигляд храму відрізняється простотою. Але коли глядач входить в храм, враження різко змінюється: перед ним постає

грандіозний підкупольний простір з кільцем купола, піднятим на висоту 55 м і діаметром 31 м. Завдяки геніальному розташуванню прилеглих до купола підкуполів погляд глядача охоплює весь цей простір, і він здається йому при всій своїй грандіозності надзвичайно легким, повітряним. Ні в одній будівлі світу до тих пір людський геній не домагався настільки досконалою перемоги над матеріалом. Внутрішнє оздоблення храму доповнювало це чарівне видовище.



Притаманна візантійському мистецтву мозаїка, яскрава, дрібна у модулі, покладена під нахилом, створює відчуття безміру простору.

До V–VI ст. відносять пам'ятки архітектури в Равенні – хрестово-купольний **мавзолей Галли Плациди**, базиліки **Сант-Аполлінарія-Нуово** і **церква Сан-Вітале**, восьмикутна в плані, з купольним перекриттям.

Стіни храмів були прикрашені мозаїками, цікаві дві мозаїчні композиції в церкві Сан-Вітале – імператора Юстиніан з почтом і його дружини Феодори.

Скульптура практично не знайшла місця в мистецтві Візантії. Хоча візантійці не були агресивні по відношенню до язичницької культурі античності, але їхні християнські ідеали були іншими. Вони віддавали перевагу живопису, яка, на їхню думку, була втіленням краси, а краса – це божественний промисел.

Візантійське мистецтво було ***суворо канонізованим.*** Вироблені Вселенськими соборами іконографічні схеми не допускали ніяких відступів. Звідси імперсональність мистецтва. Особистість художника була на другому плані. На першому плані була церква як замовник.

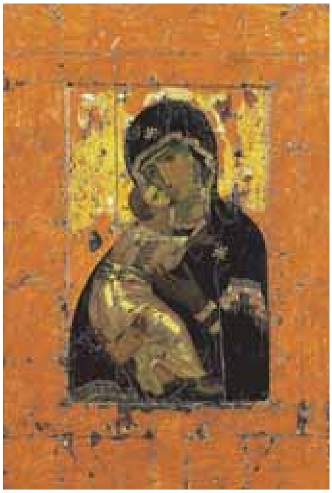
VIII–IX ст. увійшли в історію Візантії як час іконоборства. Іконоборці, виступаючи проти зорового втілення Христа, знищили безліч чудових мозаїк, ікон, розписів, замінюючи образи символічними знаками. Стіни храмів відтепер прикрашалися орнаментом, зображеннями природи, звірів. У IX ст. вшанування ікон було відновлено.



Період правління Македонської династії (867–1056) позначений зрілим стилем, який отримав своє яскраве вираження в XI ст. До цього часу складається сувора система зображень в архітектурі: в куполі зображується *Христос Пантократор*, оточений ангелами, в апсиді – *Богоматір Оранта*, далі розташовувалися на склепіннях апостоли, мученики, пророки, на західній стороні – *сцени Страшного Суду*.

Крім *монументального живопису* у візантійському мистецтві розвивається особливий вид *станкового*

живопису – **іконопис**. XII століттям датуються його видатні зразки – **ікона Григорія Чудотворця** (Ермітаж, Санкт-Петербург) та ікона **Володимирської Богоматері** (Москва, Третьяковська галерея), яка тоді ж була привезена з Візантії на Русь і залишилася тут назавжди. При всьому спіритуалістичному характері цього образу, Володимирська Богоматір глибоко людяна і емоційна.



Особливу сторінку в культурі Візантії займає книжкова мініатюра. Середньовічна книга – це витвір мистецтва. Ніколи так не вміли оформлювати книгу і прикрашати текст, як це робили художники-ченці. Мініатюра стилістично була близька до станкового і монументального живопису і органічно пов’язана з чудово написаним текстом та великими літерами. Орнаментальні заставки включають рослинний і геометричний орнаменти. Особливо поширеним видом рукописних книг є Євангеліє. До IX ст. належить чудово оформлений **Псалтир**, що зберігається в Паризькій національній бібліотеці. На початку XI ст. був написаний великий **місяцеслов Василя II** (Ватиканська бібліотека).

Хрестові походи, які призвели до взяття Константинополя в 1204 р., зіграли згубну роль у долі Візантії. Хрестоносці розграбували столицю, вивезли велику кількість творів. Лише в 1261 р. відбулося визволення Константинополя і відновлення імперії Михайлом Палеологом. Цей період називається *Палеологовським Відродженням*. У мистецтві спостерігаються нові риси: зростає інтерес до античності, в архітектурі набуває значну роль зовнішнє декорування, живопису все більше проявляється легкість і рухливість в зображенні фігур, велика свобода в композиційній побудові, емоційна наповненість образів. Блискучим прикладом можуть служити розписи та мозаїки в монастирі Кахрие-Джамі в Константинополі.

Гуманістичні ідеї вплинули і на іконопис. Кількість збережених ікон XIV–XV ст. досить велика. Багато з них зберігаються в Ермітажі та в ДМОМ ім. О. С. Пушкіна в Москві.

Вільна трактовка деталей, витонченість пропорцій, об’ємність в передачі персонажам за допомогою відблисків – ось риси, властиві іконам XIV –XV ст.

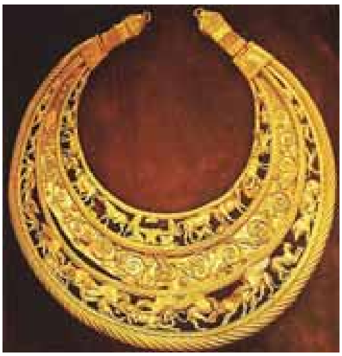
Як заначалося вище, Візантія – країна нескінченних богословських суперечок. У середині XIV ст. гуманістичні ідеї прийшли в зіткнення з ідеалістичним рухом ісихастів. У підсумку перемогла консервативна ідеологія. Це була свого роду реакція, початок кінця Візантійської імперії.

У XV ст. турецьке завоювання припинило існування Візантійської держави та його мистецтва. Значення Візантії велике його вплив на інші культури та особливо культуру київської Русі, яка на самому початку свого християнського шляху будувала і творила за візантійськими зразками.

3. Середньовічне мистецтво Західної Європи

Стародавній Рим впав під натиском варварів – диких племен, що прийшли з півночі, по суті своїй руйнівників, войовничих і безграмотних, які не сприйняли відразу культури античності. В ті часи Європа являла собою конгломерат племен переважно німецького походження, і коли Західна римська імперія перестала існувати, тут утворилися нові держави. В Галлії і північній Німеччині осіли франки, на півночі Іспанії – вестготи, в північній Італії – остготи, на півночі Європи – кельти і англосакси. Варвари були язичниками, але вже в III ст. на європейській території з'являються місіонери, серед яких особливо славився святий Мартин в Галлії. Ідеї християнства швидко поширювалися серед язичників. Велика частина на племен, що осіла на півдні Європи була звернена в християнство. Хрещення короля франків Хлодвіга в 496 р. стало важливою подією для держави. Розпад рабовласницької імперії посприяв виникненню нової формації – *феодальної* (від «феод» – земля), заснованій завдяки земельній власності і селянській працю. Землю треба було відвойовувати у дрімучих лісів, які суцільно покривали Європу. Перші споруди варварів свідчили про занепад будівельної техніки, забуття римської інженерної справи. Прикладом служить гробниця остготського короля Теодоріха в Равенні, купол якої був видовбаний з цілого каменя.

Період V–VIII ст. прийнято вважати **«темними віками»**. Народи, котрі затвердили свою владу в Європі, були історично молоді, і їхня наївність в питаннях мистецтва виражалася у формах часом незграбних, грубих,



примітивних, але наповнених первісною силою і напругою. На ранніх етапах розвитку варварського мистецтва релігійні ідеї мало займали майстрів. Варвари принесли нову естетику, яка втілилася насамперед у декоративно-прикладному мистецтві.

Любов до яскравих фарб, орнаменту відбилася у виготовленні фібул, брошок, намист. Варвари любили золото, дорогоцінне каміння. Захоплення дорогоцінним камінням саме в середні століття носить відтінок містицизму. У ті часи вважали, що кожен камінь володів своєю магічною силою. Вироби цього кола прийнято називати **«поліхромним стилем».** Предмети були виконані з грубуватою народною простотою. Цей період можна назвати розквітом орнаментального мистецтва. В орнаменті декору був використаний *«звіриний стиль»* – зображення фантастичних звірів. У варварському орнаменті лінії сплітаються в химерні завитки, в яких часом важко вгадуються форми хитромудрих рослин, птахів, тварин. Чудовим пам'ятником варварського мистецтва є знайдена в Норвегії, в Осеберге, дерев'яна голова фантастичного звіра, ймовірно, призначена для прикраси корабля вікінгів. Можна і сьогодні дивуватися майстерності і витонченій фантазії різьбяра, який створив страхітливий образ дикої тварини. Цей звір готовий роздерти кожного – стільки в ньому темних інстинктів!

Світ у художньому поданні варварів повний страхів і таємниць. Особливу сторінку в мистецтві раннього Середньовіччя займає *ірландська мініатюра (VII–VIII ст.)*. Тут ми зустрічаємося з химерним злиттям варварського мистецтва та християнської легенди. Мініатюри призначалися для прикраси рукописів релігійного змісту, частіше всього Євангелія. Користуючись пером, художники створювали різноманітні орнаментальні мотиви, заповнюючи площину аркуша переплетенням ліній, пальметками, геометричними формами. Намальовані ініціали являють собою диво каліграфічного мистецтва. Постаті євангелістів і їхні символи виконані дуже умовно і ще далекі від реального зображення. Ірландська мініатюра заклала основи школи європейської середньовічної живопису.



Великого розквіту мистецтво раннього Середньовіччя досягло в кінці VIII – першій половині IX століття, коли франки об'єднали землі Франції, Німеччини, Іспанії, Італії і виникла найбільша імперія франків, якою правила династія Каролінгів. Найбільш значною фігурою цього періоду був Карл Великий, який зібрав при своєму дворі знаменитих учених, письменників, художників. В епоху Карла Великого художники звертаються до мистецтва пізньої античності і Візантії. Про це свідчить знаменита капела в Аахені – резиденція короля, побудована за образом і подобою **храму Сан-Вітале** в Равенні. Яскравим прикладом спроби осмислення реального світу є *ілюстрації до Утрехтського псалтиря* (VIII ст.), що представляють собою швидкі начерки пером, у яких художник поспішає відобразити масу вражень, не замислюючись про правила та канони. Тут зображені сцени полювання, битви, сільські мотиви.



Розквіт каролінзького мистецтва був недовгим. Феодальні війни призвели до розпаду імперії, зумовивши занепад художньої творчості. Лише до X ст. Європа знову знаходить здатність до розвитку мистецтва. Це стало початком нового періоду, названого «романським».

4. Романське мистецтво X–XII ст.

Формується в умовах розвинутого феодального суспільства. Релігія проникає у всі сфери його життя і визначає характер та специфіку мистецтва. Термін «романський» виник в XIX ст. як позначення стилю європейського мистецтва X–XII століть.

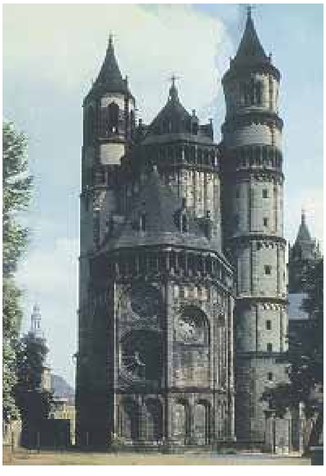
Найбільш повно романський стиль проявився у Франції та Німеччині. Художня концепція нового стилю втілилася в архітектурі храму. У християнському храмі знайшло вираження уявлення людей про всесвіт, про одухотворений Космос, про єдність земного й небесного, про небесний Град.

Будівля християнського храму зазвичай складається з трьох частин: нартексу (переддень храму), середньої частини і вівтаря. Тричастинний поділ храму виражав уявлення про світ як єдність божественного, ангельського і земного буття.

Весь храм в цілому – священне місце, але при цьому виділяється найбільш священна частина – вівтар, до якого спрямовується погляд кожного, хто потрапляє у простір храму. Тут здійснюється основне християнське таїнство – **літургія**.

Романський храм являв собою прямокутну в плані будівлю, розділену в поздовжньому напрямку на три або п'ять частин, званих нефами, або кораблями. Середній неф вище і ширше бічних. Верхній ярус його стін прорізаний над дахами бічними вікнами, що висвітлюють центральну частину приміщення. Для збільшення простору зводили поперечний неф (трансепт), рівний по висоті центральному. Трохи виступаючи за межі основної ширини будівлі, він надавав планом храму форму хреста. Хрест –найбільш давній символ, що уособлював розп'яття Христа і перемогу над смертю.

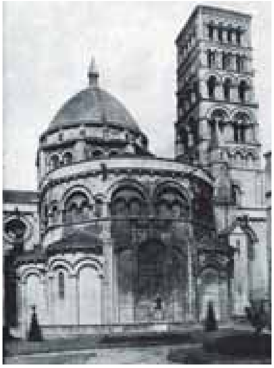
Храм являв собою шлях сходження до Бога. Христос є *«шлях, істина і життя»*. Поняття шляху, мандри стає одним з основних понять в Євангелії. Людина – мандрівник, шукач Царства небесного. Паломництво, яке було неодмінним атрибутом середньовічної людини, розумілося як шлях до Бога.



Романський храм – це храм-фортеця, суворий, масивний, величний. Вежа, увінчана шпилем, утворює центр композиції. Основний будівельний матеріал храмів – камінь. Масштабність лежить в основі середньовічної архітектури, і в цьому одна з істотних відмінностей її від античного зодчества, де були важливі пропорції, а не величина будівлі. Значні і монументальні обсяги романського храму уподібнюють його до світової гори, яка сягає небес. Закритість, відгородженість храму від профанного світу глухими мурами, перспективні портали – входи, підземні крипти, де зберігаються святі мощі, змусили дослідників зіставити його з кам'яною печерою. Відроджувалася парадигма «кам'яного мислення». Могутня сила маси каменю, містична міць прихованих у ньому тектонічних сил присутні в романському храмі у всій своїй реальній відчутності – як зовні, так і в інтер'єрі. Відбувається якесь з'єднання палеолітичної та неолітичної образності.

Середньовічний храм являв собою потужний синтез мистецтв: архітектури, скульптури, живопису. Символіка як основа образного мислення

людей Середньовіччя проявила себе на всіх рівнях формування художнього образу. Нерівномірність освітлення внутрішнього простору, контрасти світлих і темних місць сприймалися як боротьба добра і зла. Мальовниче багатство внутрішнього декору контрастувало з його зовнішнім виглядом, суворим і аскетичним. Тим самим підкреслювалася ідея вищості духовної краси над зовнішнім, чуттєвим.



У XI–XII ст. Франції належала провідна роль у середньовічній культурі. Саме тут раніше інших країн взяли гору феодальні порядки. У Франції була здійснена реформа чернечого життя: статуту монастиря Клюні слідували монастирі всієї Європи. І одночасно формувалися наукові та філософські погляди, доводили релігійні догми за допомогою розуму. Центрами мистецтва були Бургундія, Прованс, Пуату, Лангедок. Тут схрещувалися шляхи, що ведуть в Італію, Іспанію, Англію. Проходили дороги паломників, що прямують в Сант-Яго де Компостела, Рим, Палестину. У цих місцях зводилися собори, величезні за розмірами, розраховані на велику кількість паломників.

В архітектурі простежується своєрідність в залежності від місця розташування храму: так, особливою суворістю і відсутністю декору відрізняються храми в провінціях Овернь, а церква Нотр-Дам так Гранд у Пуатьє – однаковою висотою центральних і бічних нефів та скульптурним різьбленням порталу. Церкви в Провансі – **Сен-Жиль і Сен-Трофім** в Арлі на півдні Франції – зберегли зв’язок з античністю. Найвеличніші храми розташовані у Нормандії і Бургундії – **церква абатства Клюні, Сен-Лазар в Отоно.**

У романський період величезну роль у декорі храму відіграє скульптура. Людська фігура в зображенні середньовічного художника позбавляється своєї матеріальності. Створюючи образи, романські художники не прагнули наблизитися до життєвої правди. Їхнє головне завдання – втілити ідею. Звідси умовність, стилізація форм. Різьблений декор фасаду зазвичай концентрувався на капітелях і на тимпані. Середньовічні майстри працювали одразу в матеріалі. Скульптура не накладалася на площину стіни, а якби витягувалася з неї. Вона була нероздільною частиною архітектури, і цим визначалася цілісність будівлі.

Крім Франції романський стиль простежується в Італії, Німеччині, Англії. Розглянемо коротко місцеві особливості мистецтва цих країн.

В Італії, де зародилося християнство, ще в IV ст. склався ансамбль, який складався з базилікального храму, поруч стояли дзвіниці і баптистерій, в якому відбувалися хрещення новонавернених. Такий ансамбль зберігся в Італії й у романський період. Однією з найбільш ранніх базилік, зведеної ще при Костянтині Великому, була **церква Святого Петра** в Римі. Згідно з переказами,



церква була зведена на місці загибелі апостола Петра. Він вважався першим римським єпископом, який згодом став називатися папським. Протягом усього Середньовіччя церква Святого Петра була головною католицькою церквою і була знесена в XVI ст., коли її замінив величезний купольний собор, побудований великими майстрами Відродження.

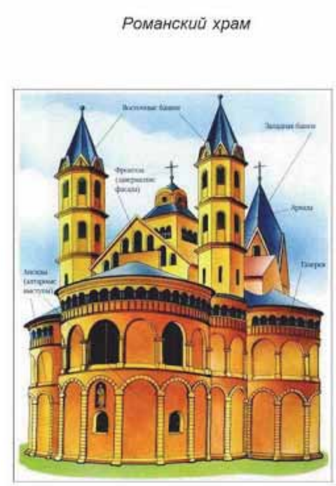
Серед видатних романських соборів – **церква Сант-Амброджо** в Мілані з її простим і привабливим фасадом, перед яким зберігся двір-атріум. В XII ст.



була побудована **церква Сан-Дзено** у Вероні, яка стоїть поруч з ефектною дзвіницею. Виняткові форми має ***ансамбль у Пізі*** – собор, «падаюча вежа», баптистерій.

У XII ст. розквіту набуває романська архітектура Німеччини. Найбільші собори були збудовані у Майнці, Вормсі і Шпейєрі. Для німецьких храмів характерна спрямованість вгору. Таке враження створюють високі башти, розташовані на західній і східній сторонах храму.

В англійській архітектурі романського періоду багато рис французької архітектури: великі розміри, високі центральні нефи, багато веж. З XII ст. з'являються нервюрні склепіння, що мають ще чисто декоративне значення. Більшість англійських романських храмів було перебудовано в період готики, і тому про їхній ранній вигляд судити вкрай важко.





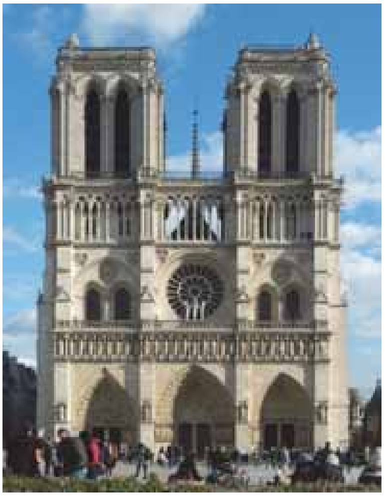
5. Мистецтво готичного періоду

Термін ***«готика»*** виник в епоху Відродження як синонім варварства. У поданні італійців «готи» – це народи півночі, тому архітектурний стиль північних по відношенню до Італії країн був названий ***«готичним».*** Термін умовний; якщо слідувати історичній точності, «готи» – германські племена, а готичний стиль зародився у Франції в XII ст. і проіснував більше трьохсот років. Створили його французькі зодчі, які ніякого відношення до готів не мали. *Готична культура* – це міська культура. Місто стає центром громадського і культурного життя середньовічної людини, в мистецтві посилюються світські, реалістичні риси. Місцем, де зосередилася громадське життя, був міський собор. В ньому відбувалися не тільки богослужіння, але й збори містян та богословські диспути. Міста розширювалися, ставали все більш багатолюдними, і храми повинні були відповідати новим вимогам часу.

Змінилася конструкція храму в порівнянні з романським храмом. В основі готичного собору лежить каркасна система, що складається зі стрілчастих нервюр хрестового склепіння з підпорами (стовпами з контрфорсами та аркбутанами), яка дала можливість розподілу ваги перекриття, а несучі частини могли вільно розвиватися вгору. Стіна в романському храмі, яка брала на себе значну частину тяжкості склепіння, в готичному храмі звільняється і може бути прорізана величезними вікнами з вітражами. Готичний храм є геніальним поєднанням раціонального та духовного начал. Історія вивчення та пояснення готичного мистецтва почалася в XIX ст. з часів романтиків, які першими визнали естетичну цінність середньовічного мистецтва, і триває до наших днів. Зусиллями багатьох видатних мистецтвознавців були проаналізовані різні сторони готичного мистецтва, яке називають *епохою соборів.* Готичний собор розглядався як потужний синтез всіх культурних і духовних сил епохи. Прикладом такого дослідження є робота найбільшого американського мистецтвознавця Е. Панофського «Готична архітектура і схоластика» (1948), в якій він розглядає структурні принципи архітектурного і філософського мислення. Схоластика використовувала розум не для доказу, а для роз'яснення змісту доктрини, виробила схему викладу, свого роду методику. У готичному соборі цей принцип виражається насамперед у тому, що внутрішня структура будівлі проектується на зовнішню, звідси конструкція храму чітко прочитується. Зовнішнє оформлення будівлі також підпорядковувалося архітектурній конструкції. Фасад складався з трьох або п'яти порталів у формі стрілчастих арок. Над порталами виступає горизонталь карниза і часто розташовані в ряд статуї. Над ними в центрі знаходиться величезне кругле вікно – троянда. По боках височіють башти собору, зазвичай дві, з горизонтально-плоским або спрямованим вгору пірамідальним покриттям. Чуттєва краса готичного собору підкреслена кольоровими вітражами. Основу вітражу становить свинцева палітурка, яка утворює контури зображень, які викладаються кольоровими скельцями.

Основні готичні собори знаходяться на півночі Франції. До ранньої готики відноситься **церква Сен-Дені біля Парижу,** в якій з'являються риси нового стилю, а саме застосування нервюрних склепінь. У 1163 р. розпочалося

будівництво собору Паризької Богоматері – визначного пам’ятника ранньої готики, в якому ще присутня романська ваговитість в конструкції, переважання горизонтальних членувань, невисокі вежі, стриманий декор. До зрілої готики відносяться собори в Ам’єні і в Шартрі. **Шартрський собор** вважався серед церков Франції обранцем Богоматері, її улюбленим храмом. За переказами, тут зберігається дорогоцінна реліквія –туніка Богоматері, і з давніх часів нескінченні потоки паломників йшли до храму. Стародавність міфу вимагала від архітекторів, які будували собор на початку XIII ст. особливого архітектурного рішення та високого рівня





виконання. Найбільший готичний собор Франції – ***Ам’єнський***, його висота 42,5 м, найбільш динамічно-вертикальний собор зрілої готики – ***Реймський***. Всі деталі фасаду мають стрілчасте завершення, навіть вікна. Західний фасад прикрашений скульптурою. В 1243 р. в Парижі будується знаменита **церква Сен-Шапель**, *колишня палацова церква королів.* Собори пізньої готики більш декоративні, конструкція менш сувора. Створюються більш складні сплетення нервюр. Пізня готика отримала назву «*полум'яніючої*» по своєрідній конфігурації деталей віконного плетіння, що нагадує полум’я свічки.

Другою країною, де з другої половини XIII ст. починається будівництво готичних соборів, була Німеччина. З найбільших німецьких соборів зазначимо собор у Фрейбурзі (XIII–XIV ст.), собор в Ульмі (XIV–XVI ст.) і найбільший готичний собор в Кельні, будівництво якого почалося в XIII ст., а закінчилося в XIX ст. Загалом німецька готика формувалася під впливом готичного мистецтва Франції, але є й відмітні риси: високі гострі дахи веж на західному фасаді, однобашенні типи церков, однакової висоти центральні і бокові нефи; нарешті, північна Німеччина виробила самостійний *стиль цегляної архітектури.* Скульптурний декор у німецьких храмах застосовувався більше в інтер’єрі, ніж зовні. Готичні ж собори Англії зводилися не в містах, а в монастирях, у ландшафтних просторах, що зумовило величезні розміри будівлі, деяку розпластаність його по горизонталі за рахунок сильно виступаючих трансептів і невисоких склепінь. Домінантою собору є висока вежа. З типових для англійської готики будівель виділимо ***собор Кентербері,*** головний готичний собор Англії, резиденція архієпископа Кентерберійського, національну святиню; **собор у Солсбері** з найвищою вежею (135 м); **собор Вестмінстерського абатства** в Лондоні-місце коронації і поховання англійських королів і усипальню великих людей Англії.



Епоха будівництва соборів залишила свій слід в кожній європейській країні: у Голландії – **собор в Утрехті,** у Відні – **собор св. Стефана,** в Бельгії **Антверпенської собор,** в Іспанії – собори в Бургосі, Толедо, Барселоні, Севільї. В Італії готичний стиль не знайшов особливого місця в силу рано зародженої нової ренесансної культури. Прикладом пізньої готики є величезний Міланський собор, весь покритий скульптурним різбленням.

Готична скульптура – невід'ємна частина архітектури. За змістом і сюжетами готична скульптура була підпорядкована ідеї богослов'я, детально розробленою схоластикою.



Скульптурне оздоблення будувалося за суворою стандартною схемою, роз'яснювало розповідний сенс історії сходження від гріхопадіння до пізнання божества, через викуплення роду людського земним життям і стражданнями Христа до можливості спасіння, відкритого людиною в законах християнської церкви. Кінець людської історії – у Страшному Суді, покарання грішників. Скульптура готичних соборів докладно ілюструвала весь цей комплекс ідей, включаючи реальні історичні події, реальні постаті королів і єпископів. Готична скульптура відрізняється реалістичним трактуванням основних персонажів. Скульптор намагається створити образ, наділяючи його людськими рисами: так, в Марії ми бачимо чарівну француженку з живими людськими переживаннями, а не абстрактний догматичний спосіб «цариці небесної». Друга особливість готичної скульптури полягає в її відособленості від стіни на відміну від романської, тісно пов'язаної з площиною стіни. У готичному соборі скульптура майже завжди об'ємна, статуї вільно стоять на своїх п'єдесталах біля стіни, часто виступаючи за її межі. Складки одягу підкреслюють об'ємність постаті – в цьому ми вбачаємо вплив античної спадщини. Три скульптурних циклу є гордістю готичного мистецтва Франції, її найвищим досягненням: ***скульптура соборів Шартра, Амьєна, Реймса***. Одна з кращих статуй Амьєнського собору – ***постать благословляючого Христа (XIII ст.).*** Образ воістину класично прекрасний. Величаво-урочистий жест Христа сприймається і як нагадування про необхідність гідно пройти земний шлях, і як добре знамення, і як сердечне звернення. Готична скульптура Німеччини розвивалася під сильним впливом французької скульптури, але має свої особливості, а саме: схильність німецьких скульпторів до зображення конкретних людей, з натуралістичним опрацюванням форми, з грубою наочністю у передачі страждань, екстазу. Основні пам'ятки – скульптура Фрейбурзького собору, скульптура собору в Страсбурзі. Особливо характерним є *скульптурне оздоблення знаменитого*

Бамбергського собору з його наївним і грубуватим трактуванням образів. У соборі Наумбурга, одному із найбільш чудових пам'ятників німецької скульптури, особливо виділяються портретні зображення *маркграфа Еккехарда і його дружини Ути.* В образі маркграфа скульптор представив грубого, чуттєвого, владного лицаря тих часів. Він тримає себе з гідністю, усвідомлюючи свою силу і владу. Повною протилежністю йому є Ута – справжнє уособлення жіночності. Через багато століть про неї так проникливо написав Данило Гранін: «…І сама Ута була тієї ж краси і ніжності, яку може висловити або поезія, або світлина, нічим іншим, навіть музикою, не розповісти про її обличчя».



Величезне значення в культурному просторі готики займає ***книга.*** Розквіт книжкової мініатюри відноситься до XIII–XIV ст. Книги пишуть не тільки в монастирських скрипторіях, але і в міських. Найчастіше книги носять світський характер: романи, хроніки, байки, притчі, трактати про полювання. У книжковій мініатюрі отримують швидкий розвиток реалістичні спостереження. Готична книга – це витвір мистецтва. Художня сторона готичної мініатюри вражає своєю досконалою розробкою композиції аркуша, віртуозною технікою малюнка, красою чистого локального кольору. У *Часослові герцога Беррійського*, мініатюрах *Великих французьких хронік* (кінець XIV ст.) не залишається і сліду від релігійних уявлень. Це маленькі мальовничі новели з усіма життєвими подробицями.

Перед художниками відкривалися нові можливості реалістичного осягнення світу і людини. Розвиток середньовічного мистецтва закінчувалося. Нова епоха повинна була вирішувати інші мистецькі проблеми.

Питання до лекції № 6:

1. Назвіть головні риси середньовічної культури.
2. Що таке *скрипторії*?
3. Які види живопису набули розвитку у мистецтві середньовічної Візантії?
4. На які типи храму поділялася візантійська архітектура?
5. Чому період V–VIII століть прийнято вважати *«темними віками»*?
6. Назвіть головні особливості романського храму.Наведіть найяскравіші приклади романської архітектури.
7. Що таке *«готична культура»*?
8. Чим відрізнялися готичні храми від романських?
9. Де здебільшого були побудовані готичні собори?
10. Порівняйте розвиток скульптури в романському та готичному стилях.
11. Яке місце в середньовічній культурі відводилося книжковій мініатюрі?

Лекція 2. Мистецтво епохи Відродження: Італія

План

1. Періодизація мистецтва епохи Відроження
2. Проторенесанс
3. Мистецтво Раннього Відродження
4. Мистецтво Високого Ренесансу

1. Періодизація мистецтва епохи Відроження

«Епоха Відродження, одна з найбільш цікавих і повноцінних епох в історії людства, це синонім особистої свободи, досконалості в мистецтві, краси в житті, гармонії фізичних і духовних якостей».

Відродженням (або Ренесансом) називається культура нової суспільної формації, буржуазної, яка виникла в Італії в XIV ст.

Відродження – це проміжна епоха між Середньовіччям і Новим часом, предтеча подальших трансформацій, які будуть переживати мистецтво і культура. Незважаючи на перехідний характер епохи, в мистецтві Відродження утвердився самостійний художній стиль, що втілився у всіх видах пластичного мистецтва: архітектурі, скульптурі, живопису. Цей стиль представив художній і світоглядний ідеали часу.

Виникає зовсім інша картина світу, відмінна від середньовічної. Ця картина формує іншу ментальність, нові принципи творчості, інший спосіб життя. Ніколи мистецтво не мало такого значення і не було так затребуване у приватному та суспільному житті, як у цю епоху. Художник з цехового ремісника, яким він був у Середньовіччі, стає *соціально значущою особистістю, майстром-професіоналом,* у нього багато замовлень, які добре оплачуються, йому протегують сильні світу цього.

Італія завдяки своєму вигідному географічному положенню, вела активну торгівлю з Європою і Сходом. Концентрація капіталів дозволила італійському купецтву перейти від торговельних операцій до кредитних – торгівлі грішми. Процвітаючі буржуазні аристократи ставали меценатами. Час був пронизаний прагненням активності, перетворень, шаленої діяльністю. Реалії епохи були жорстокі і криваві: ворогуючі клани, замовні вбивства, інтриги, боротьба за владу – такі були невід'ємні компоненти нової буржуазної формації. Портрети епохи Відродження представляють нам людей владних, впевнених, вольових, без рефлексії і душевних переживань. Художній геній Відродження прагнув до ідеалу. Художники передавали у своїх роботах дух епохи, звертаючись до традиційних християнських сюжетів, з тією тільки різницею, що під їхнім пензлем, різцем вони набували абсолютно матеріальне і реалістичне втілення, тим самим демонструючи можливість зухвалого суміщення ідеально-уявного і реалістичного. Ренесансне прагнення до досконалості являло собою глобальну світоглядну програму з установкою на створення досконалих і прекрасних образів.

Мистецтво і культура Відродження займають величезне місце в історії та теорії мистецтвознавства. Практично всі провідні вчені-мистецтвознавці віддали данину цьому періоду у своїх наукових працях, було виконано безліч атрибуцій невідомих майстрів, визначені хронологічні рамки та основні школи.

Перші ознаки нової художньої культури з'явилися в другій половині XIII ст. Прийнята наступна періодизація мистецтва Відродження:

– друга половина XIII–XIV ст. ***– Проторенессанс (Треченто);***

– *XV ст.* ***– Раннє Відродження (Кватроченто);***

– *перша половина XVI ст.* ***– Високе Відродження (Чинквеченто)****.*

Кінець Ренесансу відносять до другої половини XVI ст. У 1530 р. в Італії (Флоренція, Рим) перемагає контрреформація, Італія з буржуазної держави поступово перетворюється в феодально-католицьку, що спричинило за собою кризу ренесансного світогляду і мистецтва.

За 230 років мистецтво Відродження вирішило безліч художніх проблем, створило нові форми монументальної пластики, нову образно-пластичну мову живопису, новий стиль, який визначається особливими ознаками: антропоцентризм, що синтезує реалізм, звернення до античності.

У нашому короткому курсі ми зупинимося тільки на провідних напрямах розвитку художньої культури Італії і основних художніх школах цього часу: *флорентійській і сієнській (XIV ст.), умбрійській і падуанській (XV ст.), венеціанській та римській (Високе Відродження).*

2. Проторенесанс

Проторенессанс [Треченто]. Риси нового мистецтва проявилися насамперед у скульптурі. Історія італійської скульптури епохи Відродження починається з **Нікола Пізано**. Ним були виконані рельєфи на кафедрі Пізанського баптистерія, в яких проглядається явний вплив античних традицій. Сюжети рельєфів ілюструють події з життя Христа, але зображені на цих рельєфах фігури мають настільки античний характер по трактуванню голови, обличчю, одягу, що нагадують рельєфи Парфенона.



Справжні зміни в нову епоху були пов'язані з живописом, його естетичними і зображувальними принципами. Головним реформатором Проторенесансу вважається живописець ***Джотто ді Бондоне*** (близько 1267–1337), який у своїй творчості окреслив основні проблеми живопису: наділив зображене такими фундаментальними властивостями, як матеріальність, об'ємність форми, просторове початок. Джотто розписав стіни невеликої *Капели дель Арена в Падуї* на теми з життя Марії



і Христа з новим принципам: сюжети розташовувалися в три ряди на стіні і розділялися орнаментально декоративними поясами. Кожен сюжет сприймається як самостійна композиція, але загалом всі композиції утворюють розповідний цикл. Найголовніша заслуга Джотто полягає в тому, що євангельські сюжети він представив як реально існуючі події, які відбуваються тут, на цій землі. Його герої наділені людськими переживаннями кохання, скорботи, смирення (*«Зустріч Марії та Єлизавети»*, *«Втеча в Єгипет»*, *«Поцілунок Юди»*, *«Оплакування Христа»*). Більш пізні роботи були виконані Джотто у Флоренції в церкві Санта Кроче на теми з життя святого Франциска і євангельські сюжети. Святий ***Франциск Ассизький*** (1182–1226), за легендою роздав все своє багатство бідним, був улюбленим святим в народних масах Італії у XIII ст. Джотто був сином хлібороба, цим можна пояснити інтерес художника до францисканської теми. Образи Джотто завжди стримано суворі, внутрішньо напружені, художник зумів надати своїм фігурам обсяг, *«поставити їх на землю»*.



Джотто чудово передав сувореу велич епохи, до якої належав сам. Він був не тільки живописцем, але й архітектором, за його проєктом була зведена дзвіниця Флорентійського собору.

Другим художнім центром Треченто стала ***Сієна.*** Мистецтво Сієни відзначене рисами витонченої вишуканості й аристократизму, риси готичного і візантійського мистецтва утримуються в ній набагато більш стійко, ніж у Флоренції. Сієнські майстри любили застосовувати позолоту (золоті фони).

Характерними представниками раннього сієнського Треченто були ***Дуччо та Буонісенья, Сімоне Мартіні і Амбродже Лоренцетті***. Найбільш знамениті твори ***Дуччо*** – *«Маестро» («Величання») і «Мадонна Руччелаї»*. У цих роботах ще багато запозичено з готики, але в них вже є особливе почуття ліричності, настрої, увага до деталей.

Значення Сієни зміцнилося з появою ***Сімоне Мартіні.*** Це був чудовий художник, в мистецтві якого тісно переплелися риси готики і Передвідродження.

Колорит творів Сімоне Мартіні вражає світлом і радістю гармонії. Найбільш відомий ***«Кінний портрет Гвідоріччо та Фольяно»*** – перший кінний парадний портрет кондотьєра, головного воєначальника. Ця фреска займає майже всю стіну в приміщенні міського управління Сієни – Палаццо Публіко. Фігура кондотьєра наближена до першого плану, панує над усім оточуючим. На другому плані фортеця і середньовічний замок на пагорбах – пейзаж виконаний дуже умовно, однак у всій композиції картини проявилася головна новизна живопису сієнської школи: постать і пейзаж об'єднані єдиним простором.



У 1333 р. Сімоне Мартіні пише знамените **«Благовіщення»**, яке знаходиться в Галереї Уффіци. Марія, витончена і граціозна, ангел з різнокольоровими крилами, лілії у вазі написані з властивої художнику найтоншою технікою.

У тому ж Палаццо Публіко в Сієні створив величезний розпис ***Амброджо Лоренцетті***, зобразивши наслідки «доброго» і «злого» правління. У фресці «доброго» правління картини життя міста і села представлені окремими епізодами і об'єднані пейзажами. Крім конкретних побутових сцен художник використовує у композиції алегорії і символи. Так, саме уряд зображено у вигляді великої алегоричної фігури старого в королівській мантії, направо і наліво від нього – чесноти, що охороняють ідею доброї влади: справедливість, помірність, щедрість і мудрість. Ця фреска повинна була прославляти буржуазний уряд Сієни. За своїм задумом, реалістичності зображених народних сцен ця робота – чудовий зразок епохи Треченто.



3. Мистецтво Раннього Відродження

XV ст. *(Кватроченто)* – це час зародження нової культури і буржуазного світогляду, звільненого від середньовічних устоїв. Час боротьби ***«нового»*** зі ***«старим»***, коли людська особистість набуває особливого значення як реальна сила. Складається культ всебічно розвиненої людини, якийліг в основу гуманізму, явища, що став відмінною ознакою всієї культури

Ренесансу. У період Кватроченто з’являються перші портрети реальних людей з яскраво вираженими сильними характерами.

Віра в людський розум протиставляється ***середньовічному спіритуалізму.*** Людський розум лежить в основі розуміння світу. Художня творчість носить інтелектуальний характер, переймається духом аналізу і порядку. Художники вивчають цей світ науковим шляхом – через математику, анатомію. Вони вчаться будувати простір в картинах за рахунок лінійної перспективи, правильно малювати людини, моделювати об’єм. Одним словом, ***Кватроченто*** – це школа, яка розробила строгу систему знань, на основі яких у наступні століття буде розвиватися образотворче мистецтво.

На формування нового світогляду і мистецтва вплинула античність, і насамперед ідеалістична філософія Платона. У Флоренції відкриваються платонівська академія, бібліотека рукописів, з’являються перші колекції античних мармурів, реставруються архітектурні пам’ятки. Відродження античності було необхідне для нової культури Ренесансу.

З кінця XIV ст. влада у Флоренції переходить до дому Медічі. Починається століття медицейської культури.

Флорентійська школа

Мистецтво Флоренції в період Кватроченто можна розділити на два періоди. Перший – олігархічного правління уряду та прихід до влади *Козімо Медічі* (1389–1464) – обумовлений демократичними течіями в мистецтві, суворим реалізмом. Другий період – час правління онука Козімо Медічі, *Лоренцо Прекрасного* (1449–1492). У мистецтві з’являються аристократично-ідеалізовані риси.

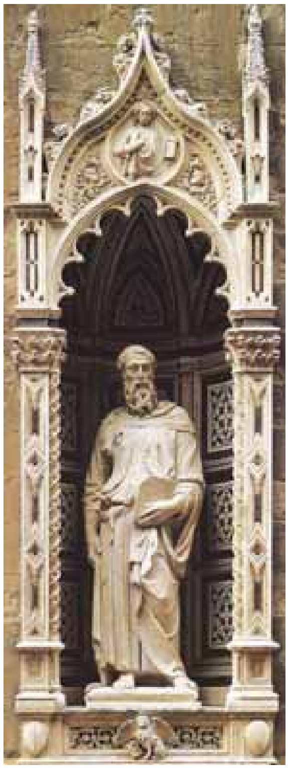
В основі культури Кватроченто лежить гуманістичний світогляд і науковий погляд на світ і людину. «Поза самопізнанням не можна зрозуміти не тільки світ, але й Бога» – така установка цієї епохи, і втілювалася вона насамперед у мистецтві: Відродження перевело ідеї, спочатку виражені в слові, потім – в художні образи.



У 1401 р. цеховою організацією купців був оголошений конкурс на скульптурне оформлення бронзових дверей баптистерія (хрещальня) Флорентійського собору. У ньому взяли участь архітектор ***Філіппо Брунеллескі***, сієнський скульптор ***Якопо делла Кверча*** та ***Лоренцо Гіберті***. Темою конкурсу було заявлено ***«Жертвоприношення Авраама»***. Саме на цих конкурсних роботах можна простежити зародження нового реалізму в скульптурі Кватроченто. Переможцем став Гіберті, але з точки зору новаторства рельєф Брунеллескі був

більш радикальний, ніж робота Гіберті. Саме ***Брунеллескі*** судилося стати першим архітектором-реформатором, він повернув архітектурі відповідність людського буття, створивши спокійний простір, повернутих стін з несучими та несомими конструкціями. У 1404 р. Брунеллескі виграє конкурс на створення проєкту перекриття купола Флорентійського собору. Восьмигранний купол діаметром 43 м гордо звівся над середньовічним собором, стверджуючи енергію і потужність нового часу. Використовуючи досвід готичної архітектури, Брунеллескі створює складну каркасну конструкцію подвійного купола, внутрішнього і зовнішнього, на восьми несучих ребрах і шістнадцяти додаткових. Викладений купол унікальною пошаровою кладкою з цегли і каменю. Купол являв собою потужну модель неба, високий символ людського розуму і духу.

Наступною роботою Брунеллескі стала *капела Пацці*, яка відрізняється ясністю і простотою конструкції, античною домірністю. Ці риси будуть притаманні архітектурі Відродження і надалі. Повністю реалізувати свої нові ідеї архітектор зміг в будівництві Виховного будинку (для позашлюбних дітей). Це було цілком світською будовою, архітектурна концепція якої поєднувала *утилітарність і демократичність*. Загалом будівля виглядає світлою і легкою. Портик Виховного будинку на сучасників справив сильне враження своєю новизною, і Брунеллескі отримує замовлення на перебудову старої церкви Сан-Лоренцо, де зовсім по-новому вирішує простір інтер’єру. У Флоренції у XV ст. з’являється образ світського міського палацу – палаццо-триповерхового, викладеного із грубого каменю (звідси схожість з фортецею), але з ясною і чіткою конструкцією (Палаццо Медічі, Палацо Руччелан).



Скульптором, в творчості якого найповніше позначилися риси нового часу, був ***Донателло*** (1386–1466). Він вирішив багато проблем пластики і визначив розвиток скульптури на цілі століття вперед. Донателло вийшов з буржуазно-демократичного середовища і протягом усього життя зберігав традиції суворого реалізму в мистецтві. У творчості скульптора знайшов втілення новий пластичний ідеал героїчної особистості. Найбільш значущі роботи Донателло – *статуї святих для флорентійської церкви* – служать яскравим прикладом. Так, фігура Іоанна Богослова являє собою ідеал людської особистості інтелектуальної епохи Кватроченто. Напружений погляд, тверді обриси щільно стиснутих губ говорять про прихований за зовнішнім спокоєм потужний темперамент. Перед нами образ мислителя-борця, який в майбутньому стане прообразом «Мойсея» Мікеланджело для Флорентійського собору. За замовленням цеху ткачів Донателло створив ***статую св. Марка.*** В цій скульптурі він вирішив проблему постановки людської фігури з

опорою на праву ногу (ліва зігнута в коліні). Цей принцип був відомий в античності і отримав розвиток у роботах Поліклета. Його визначають грецьким словом «хіазм». В образі св. Марка Донателло реабілітує класичні ідеали тілесної краси. Постать святого виглядає достовірно і переконливо, книга в руках вказує на те, що перед нами мислитель. В мистецтво Кватроченто повертається довершеність прекрасного оголеного тіла. Бронзовий ***«Давид»*** художника тому підтвердження. Новизна рішення образу укладена його трактуванні. Перед нами хлопець-підліток, а не цар Ізраїлю, досвідчений старець. Сила юного Давида в його наготі, яка захищає краще всяких обладунків. Натхненність переживання, напружений стан зосередженості поєднує юного героя Донателло з прекрасними статуями античності.



Реформатором живопису Раннього Відродження був ***Мазаччо***, *«один з найбільш незалежних і послідовних геніїв в історії європейського живопису, засновник нового реалізму»*. За своє коротке життя (27 років) він зумів вирішити в живописі найскладніші завдання: помістив фігури в просторі, міцно поставив їх на землю і змусив по ній ходити, пов'язав фігури з пейзажем. У капелі Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміні Мазаччо написав сцену вигнання Адама і Єви з раю. Це перші в історії західноєвропейського мистецтва реально написані і вірно поставлені голі фігури. Там же, в капелі Бранкаччі, він написав серію фресок, присвячених життю св. Петра. Найбільш геніальна по своїй переконливості сцена – ***«Диво зі статиром»***, де Христос разом зі своїми учнями був зупинений збирачем податків.





У Христа не було грошей, і він наказав Петру виловити в озері рибу, дістати з неї монету (статир) і віддати збирачам. Образи написані з такою потужною правдоподібністю, що, побачивши їх одного разу, повіриш в реальність цієї події назавжди. Кожен образ наділений психологічною характеристикою, а в цілому ця композиція являє собою «модель устрою світу – земного і трансцендентального, зримого і незримого, даної нам у відчуттях і розумінні» (Т. Медкова). ***Капела Бранкаччі*** стає свого роду академією: тут будуть вчитися, копіюючи Мазаччо, цілі покоління майстрів аж до Мікеланджело.

Стиль пізнього флорентійського Кватроченто пов'язаний з епохою правління *Лоренцо Прекрасного*, онука Козімо Медічі. Час правління Лоренцо був непростим для Флоренції. Змови і повстання проти тиранії Медічі, з одного боку, з іншого – блискуче життя двору зі святами, карнавалами, турнірами. Знавець і любитель мистецтва, Лоренцо зумів привернути до себе чимало художників, музикантів, поетів. Мистецтво Флоренції цього періоду відзначено рисами рафінованої витонченості, елітарності. Воно призначалося не для широкого кола глядачів, а для цінителів і знавців, які можуть оцінити вишуканість форми.



Андреа Вероккіо (1436–1488) – учень Донателло, вчитель Леонардо, живописець і скульптор. Живописні роботи Вероккіо нечисельні; з однією з них ми ще зустрінемося, коли будемо вивчати творчість Леонардо да Вінчі. Серед скульптурних робіт найбільш характерною для смаків часу став бронзовий ***«Давид»***. Давид Вероккіо – юний хлопчик, повний руху, неспокою. Він витончений, витончено гарний, немов позує перед глядачем, милуючись собою, на відміну від донателлівського Давида, самозаглибленого і зануреного в себе.

Кінна статуя кондотьєра Коллеоні, поставлена у Венеції біля церкви Сан-Джованні, являє несамовитого, охопленого жагою битви воєначальника. Знаменитий командувач військами Венеціанської республіки Коллеоні заповів все своє майно республіці з умовою, що Венеція поставить йому бронзовий монумент. Для виконання замовлення був запрошений Вероккіо як найбільш знаменитий скульптор свого часу. Пам'ятник втілює вираз нестримної енергії і самоствердження героїчної волі.

Найбільш яскравим художником медицейської Флоренції слід вважати великого **Сандро Боттічеллі** (1445–1510). Вся складність і драматичність часу кінця Кватроченто знайшла вираження у творчості Боттічеллі. У його мистецтві неймовірним чином поєдналися містична тривога Середньовіччя з просвітленим духом античності. Його картини гіпнотично впливають

прихованим емоційним звучанням. За визначенням Б. Р. Віппера, Боттічеллі не займають ні реальна натура, ні тема, якій присвячена ця картина. Його займає взагалі не те, що відбувається в картині, а те, що відбувається в ньому самому.



Протягом декількох років він виконував замовлення для дому Медічі. Дві найбільш прославлені свої композиції, ***«Народження Венери» і «Весна»***, Боттічеллі присвятив Джуліано Медічі і його коханій *Сімонетті Веспуччі*, прекрасний образ якої художник включає майже в усі свої живописні роботи. *«Народження Венери» – один з найбільш світлих і одночасно трагічних творів Кватроченто»* (Л. М. Баткін) – навіяний змістом поеми Поліціано «Турнір». Художник зображує оголену богиню *Венеру (Афродіти)* у величезній раковині; зліва дмуть на неї алегоричні фігури вітрів, праворуч на березі богиню зустрічає німфа, щоб покрити її плащем, розписаним квітами.

«Весна» («Primavera») ще більшою мірою, ніж «Народження Венери»,



містить у собі риси ірраціоналізму, декоративності і трагізму. Сюжет не зовсім ясний; присутність окремих фігур, особливо фігури Меркурія, що стоїть в лівій частині композиції, не піддається вичерпному поясненню; фігури взагалі не поставлені в якісь дієві відносини один до одного. Венера в багатому вбранні в центрі картини, танцюючі грації, Меркурій, Весна, йде справа у супроводі німфи, яку ловить Зефір, – всі вони живуть в цьому фантастичному зачарованому саду серед плодів і квітів якимось незалежни один від одного життям. Рисами трагізму і втоми художник наділяє особу самої Весни.

Боттічеллі залишив досить велику кількість малюнків, серед них знамениту *серію ілюстрацій до «Божественної комедії» Данте.*

Сандро Боттічеллі став виразником творчих ідей останнього етапу Кватроченто і трагічного кінця раннього флорентійського капіталізму.

Умбрійська школа в XV ст.

Найбільшим представником умбрійської школи був ***П'єро делла Франческа*** (1420–1492). Вчені, які вивчають мистецтво Відродження,

вважають, що за художнім значенням він може бути поставлений в один ряд лише з Джотто і Мазаччо. Світло і колорит стали головним знаряддям його живописного стилю. Воістину великий колорист, він відкриває в кольорі



незвичайне багатство тонів і відтінків. Зображення позбавлені жорстких контурів, так властивих художникам Кватроченто. Найбільш видатна робота живописця – фресковий цикл у церкві Сан-Франческо в Ареццо. У десяти епізодах-картинах розказана історія Святого Хреста. Як розповідається в легенді, хрест, на якому розіп'яли Христа, був зроблений з дерева, що виросло на могилі Адама з насіння райського дерева пізнання добра і зла. Зрубане за царя Соломона, воно служило містком, і пророчиця цариця Савська передрекла його майбутню долю. Особливою досконалістю відрізняється епізод ***«Зустріч цариці Савської з царем Соломоном»***, в якому подія розгортається на першому плані і рух фігур спрямований немов повз глядача. Велично спокійні образи абсолютно безпристрасні, позбавлені всякого драматизму, в них є якась метафізична відчуженість. Зовсім *по-особливому художник вирішує людську фігуру*. Прибираючи контур, він м'яко вписує її у світлоповітряний простір. Одяг він малює об'ємним, тим самим створюючи чарівний ритм, в якому немає нічого випадкового. Світ П'єро делла Франчески кришталево чистий і ясний, глибоко ворожий хаосу, людям на його роботах невідомі пристрасті, афекти – вони гідні самим фактом свого існування.

В 1469 р. П. делла Франческа створює для правителя герцога Урбіно Федеріго да Монтефельтро два чудових портрети – *самого герцога і його дружини Баттіста Сфорца*.

Падуанська школа

Падуанська школа в загальному розвитку мистецтва італійського Ренесансу займає особливе місце, головним чином завдяки геніальному ***Андреа Мантеньї*** (1431–1506).



Для митців цієї школи властива близькість до життя з усіма її подробицями, менша ідеалізація образів, децентралізація композиції, коли головна подія може перебувати на задвірках картини. Північноіталійські художники вже з середини XV ст. стали з дерев'яних дощок переходити на полотно, писати олійними фарбами, завдяки чому колорит став відрізнятися соковитістю барв.

Падуя славилася своїм університетом, де була зібрана прекрасна колекція античного мистецтва. Мантенья любив античність з якоюсь надмірністю, у свої композиції він часто вводив

точно відтворені деталі античних пам’яток. Він глибоко відчував античне мистецтво в цілому, переймаючись головним чином величчю римської античності, по тим часам найбільш доступної для вивчення. Характерними ранніми роботами художника є його фрески у церкві Еремітані в Падуї, на яких зображена історія св. Якова; окремі її епізоди Мантенья зображує так, ніби подія відбувається в якому-небудь місті Римської імперії. У 1495–1500 рр. він пише картину ***«Святе сімейство»***, сюжет якої був традиційним для митців тієї епохи і давав певну свободу у виборі персонажів, оточуючих Діву Марію з немовлям. Для своєї роботи Мантенья вибирає св. Йосифа і св. Єлизавету, мати Івана Хрестителя, також зображеного на полотні. Картина сувора по композиції: великі, немов виліплені фігури займають весь простір картини, але подібне максимальне наближення до глядача лише підкреслює духовну відмову персонажів, які оточують безтурботного немовля Христа. Вони передчувають долю Спасителя, про яку говорять написані на сувої



Іоанна Хрестителя пророчі рядки «Ecce agnus dei» – «Се Агнець Божий». До кінця 1450-х рр. відноситься створений художником вівтар для церкви Сан-Дзено у Вероні. Всередині цього вівтаря Мантенья написав своє знамените ***«Розп’яття»***, що нині зберігається в Луврі. В кам’яні плити вставлені три хрести, на яких висять розіп’яті; з правого боку воїни в римському озброєнні метають жереб, розігруючи одяг Ісуса; зліва група Марії та учениць Христа застигла, наче скам’яніла в суворому стражданні; вдалині видно гірський пейзаж, місто, обнесене стінами, і скелястий кряж, суворо возноситься в холодне блакитне небо. Все в цій композиції немов застигло. «У цьому світі, застиглому як охолоджена лава, немає ні повітря, ні вітру», – так точно висловив художницьку концепцію Мантеньї Б. Р. Віппер.



У 1459 р. Мантенья був запрошений маркграфом Лодовіко Гонзаго в Мантую, де він розписав фресками у палаці мантуанських маркграфів (згодом герцогів) «шлюбну кімнату» (Camera degli sposi). З цих фресок найбільш цікава композиція, що зображує самого Лодовіко і його дружину Варвару Бранденбурзьку зі свитою, і плафон зводу, в якому Мантенья зобразив на тлі фігури, що йдуть у нескінченність неба в

сміл ивих ракурсах, вони дивляться через кругові перила вниз. Але найпотужнішою роботою вже старого майстра стала картина ***«Мертвий Христос»*** з галереї Брера в Мілані. Як і в багатьох інших роботах, Мантенья тут показав себе великим перспективистом і сміливим новатором. Він зобразив Христа в складному ракурсі, ногами вперед у різкому скороченні, від цього виникає приголомшливий ефект правдоподібності і драматичної експресії.

Венеціанська школа XV ст.

Мистецтво Венеції Кватроченто обумовлено деякими особливостями. Вигідне географічне положення здавна зробило Венецію торговим центром. Венеція успішно торгувала як з феодальною Європою, так і з Сходом, що приносило купцям величезні прибутки. Влада в республіці належала кільком багатим аристократичним родинам. Структура влади практично не змінювалася. Аристократизация венеціанського правління сприяла розвитку у Венеції патриціанської культури. Благополуччя соціально-економічного життя затримало появу ренесансної культури в порівнянні з Флоренцією майже на півстоліття. Венеціанська школа формувалася під впливом французького і нідерландського живопису. Але головна особливість венеціанської школи – увагу до проблем колориту в живопису.

Історія венеціанської живопису починається з основоположника італійського медальєрного мистецтва ***Пізанелло*** і тонкого колориста, що віддав у творчості данину багатьом сюжетам і персонажам Євангелія, ***Джентіле де Фабріано.***



Пізанелло (1392/95 – близько 1455) – перший італійський художник, який приділяв величезну увагу малюнку як самостійному виду мистецтва. Ретельний рисувальник, він вибирає для своїх замальовок жахливу натуру: повішені, сліпа коняка, мертві тіла – все це ознаки готичного світосприйняття, але така прихильність деталізації надає його живопису природні риси. У пізній період своєї творчості в живописі фресок у церкві св. Анастасії у Вероні Пізанелло намагається поєднати свої готичні пристрасті з новими художніми ідеями.



Вітторе Карпаччо (1455/65 – близько. 1526) був художником реалістичного напряму венеціанської школи. Реалізм Карпаччо втілився в передачі міського побуту Венеції, її архітектурі, пейзажів. У його живописі з'явилися перші безсюжетні картини, наприклад, ***«Куртизанки»***.

Як вже зазначалося, головною особливістю венеціанської школи було прагнення до пластичного колориту. ***Антонелло да Мессіна*** (ок. 1429/31–1479) – перший живописець Венеції,

який ускладнив завдання живопису, навчив венеціанців бачити світло, повітря, далекі і близькі предмети, м'якість і жорсткість кольору і форми. Багато хто вважає, що розвиток олійного живопису пов'язаний з ім'ям цього художника. Саме Антонелло да Мессіна першим натуралістично зобразив оголене тіло (***«Св. Себастьян»***). У картині ***«Св. Ієронім у келії»*** вперше з'являється справжній інтер'єр (італійці рідко писали інтер'єри). І нарешті, Антонелло був прекрасним портретистом (***«Чоловічий портрет»***). Його портрети відрізняються «живими» очами. Очі моделі дивляться на вас, тішаться, гніваються, зневажають. Як напише Б. Р. Віппер, *«тільки перед портретами Антонелло ми розуміємо, що всі інші живописці Кватроченто писали не очі, а кам'яні або скляні кульки»*.

4. Мистецтво Високого Ренесансу

Отже, ми підійшли до останнього періоду італійського Відродження, який тривав недовго, всього 30 років, але називають його Високим Відродженням, або «золотим століттям». На початку XVI ст. (Чинквеченто) центром художнього життя Італії стає Рим. Прагнучи до об'єднання Італії під владою Риму, папи намагалися перетворити його на справжню столицю. З цим пов'язана меценатська політика пап. Основним замовником стає Ватикан. При Юлії II і Лева X в Рим стали стікатися кращі художники Італії. Імена геніїв, яким «золотий вік» зобов'язаний своєю назвою, відомі всьому людству: ***Леонардо, Рафаель, Мікеланджело, Джорджоне, Тіціан.*** Творчість цих майстрів вивчено та інтерпретовано багатьма поколіннями мистецтвознавців, філософів, культурологів. Причину небаченого злету творчого генія вчені розглядають по-різному, але майже всі сходяться в одному: художники «золотого століття» зросли на традиціях попередніх поколінь майстрів, які вирішили глобальні живописно-пластичні проблеми, підготували ґрунт, на якому гідно була втілена головна ідея епохи – людина-герой. Героями були титанами і самі художники, що продемонстрували нам неймовірний універсалізм людських здібностей, духовне та художнє перенапруження, довівши їх до межі. Після них почнеться маньєризм, роки наслідування і епігонства.



Мистецтво Високого Ренесансу відрікається від частковостей, незначних подробиць в ім'я узагальненого образу, заради прагнення до гармонійного синтезу прекрасних сторін життя. У цьому одна з головних відмінностей Високого Відродження від Раннього.

Леонардо да Вінчі (1452–1519) став першим художником, що наочно втілили цю відмінність. Вічний експериментатор і вічний мандрівник: його творча доля починалася у Флоренції, в майстерні Андреа Верроккьо, а закінчилася у Франції, в замку

Клу, під заступництвом короля Франциска І. У Флоренції він починає вирішувати свою головну мальовничу проблему - проблему світла як основного фактора пластичної єдності, як засобу органічного злиття фігур з простором, яке згодом розвинеться в знамените леонардовське сфумато і стане основою його живописної концепції. Але Флоренція Лоренцо Пишного проповідувала інші ідеї, була під впливом витонченого і лінійного мистецтва Боттічеллі і Леонардо їде в Рим, а потім в Мілан в якості інженера мостів, будівельних укріплень і виробника бойових снарядів. У Мілані він прожив 17 років і створив свої закінчені шедеври ***«Мадонну в скелях»*** і фреску ***«Таємна вечеря»*** для трапезної монастиря Санта-Марія делле Граціє. Покинувши Мілан, Леонардо знову повертається у Флоренцію, де пише ***«Мону Лізу»*** і вівтарну картину ***«Свята Анна».*** Першим вчителем Леонардо був Андреа Верроккьо. До часу відходу з майстерні Верроккьо дослідники відносять ***«Мадонну з квіткою»*** («Мадонна Бенуа», як вона називалася раніше, на ім'я власників). У цей період Леонардо, поза сумнівом, деякий час перебував під впливом Боттічеллі. Його ***«Благовіщення»*** по деталізації ще виявляє тісні зв'язки з Кватроченто, але спокійна, досконала краса фігури Марії і архангела, колірний лад картини, композиційна упорядкованість говорять про світогляд художника нової пори, характерний для Високого Ренесансу.

Втіленням леонардівського ідеалу жіночої краси, уособленням високої материнської любові став створений в техніці темпери образ ***«Мадонни Літта»***. Лаконічність і врівноваженість композиції - фігури зображені на тлі симетричних прорізів вікон, за якими синіє гірський пейзаж, – лише підсилює враження від прекрасного одухотвореного обличчя Марії та дитячої жвавості дитини.

Найбільшою роботою Леонардо в Мілані, найвищим досягненням його мистецтва була розташована уздовж стіни трапезної монастиря Санта-Марія делле Граціє фреска на сюжет ***«Таємної вечері»*** (1495–1498). Розпис із центральною фігурою Ісуса підпорядкував собі весь інтер'єр трапезної. Це леонардовське вміння володіти простором великою мірою проклало шлях Рафаеля і Мікеланджело.



Христос востаннє зустрічається за вечерею зі своїми учнями, щоб оголосити їм про зрадництво одного з них: «*Істинно кажу вам, один з вас зрадить мене*». Цей сюжет, який є кульмінаційною подією в Євангелії, писали багато художників Кватроченто, але ми пам'ятаємо тільки ***«Таємну вечерю»*** Леонардо. Про неї так багато написано, що вона стала своєрідним міфом, «*наріжним каменем всіх уявлень про мистецтво*» (Гете). Композиція розпису традиційно проста: за столом Христос і учні. Драматизм події переданий за рахунок контрасту мовчання Христа і бурхливого сум'яття всіх без винятку учнів. Що прагнув передати інтелектуал Леонардо, який працював два роки

над розписом, написавши фігури апостолів, в півтора рази вищими за людський зріст? Леонардо прагнув виявити в художній формі зв'язок події, що відбулися з психічною даністю найбільш різних характерів, *«звести духовний процес у сферу художньо посиленого впливу»* (М. Дворжак), показати драму характерів. Підтвердження тому - велика кількість малюнків, що належать до цього періоду, в яких Леонардо намагався зафіксувати різні психічні стани людей.



Портрет Мони Лізи (Джоконди) – шедевр портретного мистецтва. А філософія шедевра полягає у «спробі втілити неможливе, це результат погоні художника за ідеєю, це шлях, на якому художник приречений перевершувати самого себе. Це не портрет-документ, а портрет-концепт». Важко уявити, що доля цього портрета була далеко не безхмарною. Не погодившись із замовником, Леонардо залишив портрет у себе і відвіз його до Франції, де він довгий час зберігався в запасниках спочатку палацу Фонтенбло, а потім Версаля, не викликаючи особливого інтересу. І тільки в 1851 р. був вивішений портрет в залі Лувру. Композиція портрета цілком типова для Раннього Відродження: людина панує над Всесвітом. Нереальний, фантастичний пейзаж на задньому плані надає таємничу невловимість образу. У Джоконді немає внутрішньої скутості, вона абсолютно вільна. Скільки слів написано про її усмішку і очі, в яких є розум, іронія, поблажливість. Вона все знає про вас і все розуміє. Так вміють дивитися тільки розумні і красиві жінки. Це портрет самого життя.

За п'ять років до смерті Леонардо намалював автопортрет. Малюнок виконаний сангіною. Ми бачимо старого, втомленого від життя, людину, що втратила всі ілюзії. *«Особистість з благородними бровами, владними, схожими на печери очима і хвилястим потоком бороди передбачає людину дев'ятнадцятого століття, збережену для нас фотографічною камерою, – Дарвіна, Толстого, Волта Вітмена. Час, що вічно ставить спектакль людського страждання, зміг піднести їх на недосяжну висоту»*. Леонардо був найвидатнішим художником свого часу, генієм, який відкрив нові горизонти мистецтва. Він залишив після себе небагато творів, але кожне з них стало етапом в історії культури.

Рафаель де Санті (1483–1520) – визначний художник умбрійської, а потім і римської школи. Чистий геній, який поєднав в своїй творчості традиції античності і дух християнства. В його мистецтві віднайшли зріле вирішення два основних завдання: гармонія образів через пластичну досконалість людського тіла, у чому Рафаель наслідував античність, і складна багатофігурна композиція, що передавала все різноманіття світу. Рафаель досяг вражаючої свободи в зображенні простору та руху в ньому людської фігури, бездоганної гармонії між середовищем і людиною. Він був генієм

композиції і Мадонн. Його мистецтво стало основою для всіх майбутніх академій.

Різноманітні життєві явища під пензлем Рафаеля просто і природно складалися в архітектонічно ясну композицію, але за всім цим стояли сувора вивіреність кожної деталі, невблаганна логіка побудови, мудре самообмеження, що й робить його твори класичними. Творча біографія Рафаеля пов'язана з трьома містами: Перуджо, де він написав ***«Заручини Марії»*** під впливом свого вчителя, умбрійського художника Перуджино, і першу свою мадонну (***«Мадонна Конестабіле»)***, де позначилися особливості образного трактування: тонкий ліризм і гармонія, а також Флоренцією і Римом.

Протягом свого короткого життя Рафаель був зайнятий пошуками ідеального, гармонійного образу, щоб втілити його в Мадонні. Він зумів виразити найтонші відтінки почуттів в ідеї материнства, так зрозумілого всім. Його мадонни не вимагають ніякого пояснення, їх треба покірно споглядати як чудесне явище. Він напише багато мадонн: *«Мадонна в зелені», «Мадонна з дитиною», «Мадонна у кріслі»;* всі вони різні за композицією, але кожен раз образ незмінно поєднує в собі велич і незахищеність.



Один з найбільш досконалих творів Рафаеля – ***«Сикстинська мадонна»*** – був написаний у 1516 р. для бенедиктинського монастиря Сан-Сісто в П'яченці і тепер знаходиться в Дрездені. Це вівтарна картина, на якій зображені Марія з немовлям, св. Варвара і папа Сикст П. Фігури чітко вимальовуються на тлі світлого неба. Рафаель зобразив Марію з немовлям не на землі, як усіх своїх мадонн, а ту, що йде небес. Богоматір, юна і чарівна, постає перед нами як чудесне явище. Завісу відкрито, Марія, оточена золотистим сяйвом, несе на руках сина, одночасно притискаючи його до себе та віддаючи. Вираз обличчя Марії складний, в ньому немає твердої рішучості і героїчної готовності до жертви, «тут весь молитовний жах» (Гете).

Найбільший талант Рафаеля як майстра монументального живопису проявився, коли він отримав від папи Юлія II замовлення на розпис особистих папських покоїв (станс) у Ватикані. Темою фресок були обрані чотири духовні сили, на яких тримається християнська культура, – теологія, філософія, поезія і юриспруденція. Цикл розписів починається з фрески, що носить назву ***«Диспут»,*** де йдеться про таїнство євхаристії. У величезному півокружності арки зображені два світи, *земний і небесний,* де розташувались люди вільні й товариські. У парному розписі, іменованому ***«Афінська школа»*** представлено збори філософів і вчених античності. В центрі композиції Платон і

Аристотель, по боках на сходах широких сходів розташувалися мудреці старовини. Незважаючи на те, що основна ідея цих розписів повинна була полягати в прославлянні християнства, художня реалізація цієї програми Рафаелем – людиною свого часу – вилилась у перемозі світського начала над церковним.

Рафаель був чудовим портретистом. В його портретах є прагнення розкрити складний світ особистості, яка творить історію. Такі портрети двох пап Юлія II і Лева X, портрет Балдассаре Кастільйоне письменника-гуманіста.

Третій видатний майстер Високого Відродження – ***Мікеланджело Буонаротті*** (1475–1564), центральна постать історії мистецтва. Його життя і творчість не залишало байдужим людство протягом усієї подальшої історії і служило предметом натхнення для письменників (Ірвін Стоун «Муки і радості», Роландо Кристофанеллі «Щоденник Мікеланджело несамовитого»), поетів (А. Вознесенський «Мій Мікеланджело»). Мікеланджело *«перший* перетворив свою творчість в неписаний «роман» про самого себе – *«роман випробування»*. Світ цього «роману» – арена боротьби і випробування героя; події, пригоди - пробний камінь для героя. Бунтівний геній, який прожив довге життя і до кінця відстоював ідеали гуманізму, незважаючи на те, що насувалися інші часи. Головною темою його творчості був могутній і прекрасний, сильна духом і тілом людина. Мікеланджело був неперевершеним майстром передачі пластики людського тіла. Він почав свою художню кар'єру у Флоренції під заступництвом Лоренцо Медичі, але його творча доля пов'язана з Римом. Його основним замовником був *Ватикан* в особі пап Юлія I і Климента VII. В 1496 р. молодий художник приїжджає в Рим, де створює свої перші твори «Вакх» і «П'єта», які принесли йому славу.



Геніальність рішення теми ***«П'єти»,*** улюбленого сюжету Середньовіччя, полягає в тому, що Мікеланджело зобразив зовсім юну Марію, що тримає на колінах мертвого Христа, цим самим порушивши всі традиції і наповнивши сцену тихою печаллю і нерухомим відчаєм. Вся сила страждання втілена у важкому тілі, що лежить на руках матері Христа з закинутою головою і безсило впала рукою.

Повернувшись в 1501 р. у Флоренцію, Мікеланджело за дорученням Синьорії взявся виліпити фігуру Давида з зіпсованою до нього невдалим скульптором мармурової брили. У 1504 р. Мікеланджело закінчив п'ятиметрову статую, названу флорентійцями «Гігантом» і поставлену ними перед палаццо Веккьо, міською ратушею. ***Мікеланджеловський Давид*** на



відміну від Донателло і Верроккьо не хлопчик, а чоловік у повному розквіті сил, готовий до сутички. Енергія і потужність, що наповнюють цей пластичний образ, можуть розтрощити будь-яку силу. На наших очах народжується герой, велетень, якому підвладний земний світ. Новизна трактування Давида полягала в передачі класичної правильності оголеного чоловічого тіла, що відразу відсилає нас до античної скульптури. Недарма у всіх художніх вузах і понині штудіюються деталі фігури й обличчя атлета.

Наступною роботою став ***розпис плафона Сікстинської капели*** при Ватиканському палаці, над втіленням свого геніального грандіозного задуму художник працював чотири роки.

Центральну частину стелі Мікеланджело розписав сценами священної історії, починаючи від створення світу. Кожен з епізодів представлений як акт світової та людської драми. Смисловим центром всього ансамблю розписів є простягнуті один одному руки Бога і Адама, які так і не стикнуться у Всесвіті. Їх «незустріч» – метафора духовної сутності акту створення людини. Композиції обрамляють створену ілюзію написаних карнизів і мальовничі тяги-прямокутники, що підкреслюють та збагачують реальну архітектуру плафона. Нижче – величезні фігури пророків і сивіли, а в арках над вікнами (нети) предки Христа, зайняті, як прості люди, повсякденними справами, і сцени з Біблії. В цих фігурах на перше місце майстер знову-таки виводить красу людського тіла, яка для нього важливіша священного сюжету.



У 1513–1516 рр. Мікеланджело виліпив постать Мойсея і рабів для надгробка папи Юлія II. Образ Мойсея – один з найсильніших у творчості майстра. Мойсей – грізний владика, сповнений сили і діяльності. *«Це дух, не знає меж. Це апофеоз божественного начала в людині»,* – напише Макс Дворжак. Фігури рабів не ввійшли в остаточний варіант гробниці. Звільнення духу з матерії через символіку кайданів, які бранці намагаються розірвати, – в цьому полягає сенс скульптур.

Період роботи над гробницею Медічі був важким для Мікеланджело і всієї Італії. Вторгнення іспанських військ і розграбування Риму спричинили за собою повстання у Флоренції проти Медічі. Робота над гробницею тривала 14 років з великими перервами. Весь ансамбль капели несе на собі відбиток тривоги і безвиході, що особливо підкреслено в постатях-алегоріях, розташованих на саркофагах: ***«Ранок»*** і ***«Вечір»*** в надгробку Лоренцо, ***«Ніч»***

і ***«День»*** в надгробку Джуліано. Скульптури занадто великі, неспіврозмірні кришці саркофага і, здається, неминуче повинні зісковзнути з неї, але розташована в центрі статуя герцога урівноважує композицію, утворюючи стійкий трикутник. Капела Медичі є унікальним пам'ятником похоронного ансамблю, потужного синтезу скульптури й архітектури.

Велич Мікеланджело в тому, що він все своє художницьке життя болісно шукав адекватні художні форми для вираження божественного задуму людини як вершини творіння.

Історія Венеції XVI ст. вигідно відрізнялася від драматичних колізій, які переживали в цей період інші італійські держави. «Царицею Адріатики» називали Венецію сучасники, яким вона здавалася якимсь земним раєм. Казково багате і благополучне місто, де влада перебувала в руках патриціату – групи знатних родин – і де вплив церкви на політичне і духовне життя був зведено до мінімуму, жив абсолютно світським життям. У центрі уваги венеціанців були образотворче мистецтво, музика, література. Книги друкувалися в численних міських друкарнях і користувалися великим попитом. Венеціанські гуманісти збирали домашні бібліотеки, вивчали грецьку мову, займалися перекладами античних мислителів, колекціонували живопис, будучи основними замовниками.

Найбільш повно життєві ідеали венеціанських живописців знайшли відображення у станковій картині. Картина була предметом розкоші і відповідала індивідуальним смакам замовника. Здатність венеціанських живописців відчувати красу навколишнього світу, гармонію людини і природи і пробуджувати у глядача здатність емоційно переживати зображений на полотні світ – була справді унікальна. Творчість Джорджоне і Тиціана, двох видатних колористів, стали основою венеціанської школи і визначило шлях живопису на наступні століття.

Венеціанського художника ***Джорджо да Кастельфранко,*** прозваного Джорджоне (1476–1510), вважають одним з найбільш загадкових і привабливих художників італійського мистецтва. Джорджоне першим з художників Венеції пише картини на міфологічні та літературні сюжети, вводить в реальний пейзаж живопис і зображення оголеної жіночої фігури. Він сформувався як художник в духовній атмосфері гуманізму, поезії, музики. Цінителями і замовниками його робіт були близькі йому за духом гуманісти. Джорджоне був музикальний, добре співав і грав на лютні. Він і в живописі зображує не події, не історії, а мотиви. До ранніх робіт належить вівтарна картина ***«Мадонна да Кастельфранко»,*** в якій Джорджоне перетворив схему священної співбесіди в сцену поминання. Сумна Марія сидить високо на престолі, на задньому плані величний краєвид. Вся робота пройнята сумом, і тільки пейзаж, як послання художника, прояснює печаль. Одна з найбільш загадкових картин Джорджоне – ***«Гроза».*** Можна нескінченно довго імпровізувати з приводу цього мотиву, але остаточно розгадати задум художника, який зобразив на грозовому тлі жінку, що годує немовля, і пастуха,

не вдається нікому. Поезія Джорджоне полягає не лише в задумі, а й в самому живописі. Природа і оголена жіноча модель – улюблена тема художника – повністю втілилися в його ***«Сплячій Венері».*** *«Джорджоне показав Венеру без міфології, без символіки, без середньовічного страху перед наготою – просто чудовою жінкою і притому сплячою. Так близько, впритул підійти до життя ніхто з художників Ренесансу ще не насмілювався»* (Б. Р. Віппер). ***«Сільський концерт»*** – одна з останніх і найбільш довершених робіт Джорджоне, де живописно-пластична концепція художника знайшла вираження повною мірою. Щаслива країна Аркадія зображена у «Концерті», *«ідеальне царство повного блаженства і абсолютної краси, втілення невимовного щастя, оточеного, однак, меланхолійною ніжною аурою печалі»* (Е. Панофський). Після ранньої смерті Джорджоне (він помер від чуми) провідним майстром венеціанської школи стає Тіціан.



Тіціан Вечелліо (1477–1576) був помічником і учнем Джорджоне, увійшов в історію як найбільший колорист. За своє довге життя Тіціан написав величезну кількість картин на міфологічні та біблійні сюжети, писав портрети, як і Джорджоне, любив писати оголену модель. Його мистецтво наповнене земним повнокровним відчуттям, яке він виражає через колорит, що є головним організуючим початком у картині. У Тіціана на рідкість щаслива доля. Ще Вазарі зазначив, що «він від неба нічого не отримував, крім щастя і благополуччя». До раннього періоду його творчості належать роботи, де ще відчувається вплив Джорджоне (*«Флора», «Саломія», «Циганська мадонна»*). Початок власного творчого методу у Тіціана проявилося в його трьох роботах: *«Динарій кесаря», «Любов земна і небесна», «Юнак з рукавичкою»*. У цих роботах чітко позначилися ті риси, які будуть розвиватися в його мистецтві в подальші періоди. У «Динарії кесаря» представлено психологічне протиставлення двох образів – Христа і фарисея. Фарисей простягає Христу монету, і у відповідь Христос каже: *«Віддавайте кесареве кесареві, а Боже Богові»*. Зіткнення добра і благородства Христа з ницістю і підлістю потворного фарисея підкреслено Тіціаном композиційним рішенням картини – фігура фарисея урізана, він як би вторгається в ясний, спокійний світ Христа. В картині Тіціана ***«Любов земна і небесна»*** вже в повному блиску проявляється живописне обдарування майстра в зображенні голого жіночого тіла на тлі пейзажу. Загадковий алегоричний сюжет наповнений символами. Але не сюжет, який намагаються розгадати мистецтвознавці, а краса жіночого тіла на тлі листя, блискучого атласу, залитого золотим сонячним світлом пейзажу є головним змістом цієї картини. Можна сказати, що в гімні красі суть живопису Тіціана.



Період зрілості і тріумфального успіху Тіціана починається з картини ***«Вознесіння Марії»***, виконаної для церкви Санта-Марія ден Фрарі у Венеції. За красою мальовничого рішення, потужністю емоційної наповненості, масштабом ні до, ні після Тіціана в історії венеціанського мистецтва подібного зображення створено не було. Відтепер за Тіціаном міцно утвердилася слава першого живописця республіки. Радість буття, чуттєва краса людського тіла з повною силою знайдуть втілення в міфологічних картинах Тіціана *(«Свято Венери», «Вакханалія», «Вакх і Аріадна»).* Його картини сповнені і філософського сенсу; так, *«Алегорія часу, керованого розумом»*, як би продовжує ранню картину художника про три віки людини, – це роздуми зрілого майстра про швидкоплинність людського буття, про мудрість, яка приходить до людини лише в кінці його земного шляху.

Портрети Тіціана – особлива сторінка в історії європейського мистецтва. За глибиною психологічного аналізу, багатства і складності внутрішнього світу портрети Тиціана далеко перевершують все, що було створено епохою Відродження. У його портретах поєднується парадність з глибоким психологічним реалізмом. Історична значущість і високий соціальний статус моделі не применшують її людських рис, дуже тонко помічених художником, – духовного благородства і розчарування, самотності і гордості (*«Портрет Карла V», «Портрет папи Юлія II», «Портрет молодої людини», «Портрет невідомого з сірими очима», «Портрет папи Павла III з кардиналом Алессандро Фарнезе і герцогом Оттавіо Фарнезе»*).

Пізній період творчості Тіціана відзначений трагічним сприйняттям світу (*«Несення хреста», «Святий Себастьян», «Оплакування Христа», «Покарання Марсія»*). У цих роботах Тіціан назавжди прощається з ідеями гуманізму, розуміючи, що світ жорстокий, що ніщо не здатне врятувати людину, і навіть мистецтво не в силах змінити невблаганний хід подій. Вплив мистецтва Тиціана на європейський живопис величезний. Без Тіціана важко уявити «золотий вік» європейського мистецтва, творчість Рубенса, Рембрандта, Веласкеса.

Питання до лекції № 7:

1. Як саме в період Відроження змінилася роль художника?
2. В чому полягає головна заслуга Джотто ді Бондоне?

3. Назвіть найбільш яскравого представника раннього сієнського Треченто, завдяки якому зміцнилося значення Сієни.
4. Як кватроченто вплинула на подальший розвиток образотворчого мистецтва?
5. Назвіть ім'я першого архітектора-реформатора, що працював у період Кватроченто.
6. Хто з художників періоду кватроченто став «засновником нового реалізму»?
7. Назвіть ім'я найбільш яскравого художника медицейської Флоренції, роботи якого містили риси ірраціоналізму, декоративності і трагізму.
8. Якими зображував людей головний представник умбрійської школи П'єро делла Франческа?
9. Назвіть риси, характерні для митців Падуанської школи.
10. Яка робота Андреа Мантеньї вважається найбільш потужною?
11. Які країни вплинули найбільше на розвиток живопису Венеції?
12. Портрери якого художника з Венеціанської школи мали «живі очі»?
13. У чому полягає головна відмінність Високого Відродження від Раннього?
14. Навіть імена трьох найвизначніших геніїв Відродження і в душках біля кожного з них напишіть найголовніші роботи митців (одну чи дві), що справили найбільший вплив на образотворче мистецтво того часу.
15. Після якої роботи за Тіціаном міцно утвердилася слава першого живописця республіки?

Лекція 3. Північне Відродження

План

1. Філософія мистецтва Північного Відродження
2. Живопис
3. Архітектура

1. Філософія мистецтва Північного Відродження

Самобутній характер Північного Відродження (близько 1500 – 1540/80) проявився в першу чергу в культурі Нідерландів і Німеччини. Містами, що опинилися головними центрами цієї культури, були *Антверпен, Нюрнберг, Аугсбург, Галле*. Пізніше лідером став *Амстердам*. У формуванні німецького Ренесансу чималу роль зіграв економічний фактор: розвиток гірничої справи, друкарства, текстильної промисловості. Все більш глибоке проникнення в господарство товарно-грошових відносин, залучення в загальноєвропейські ринкові процеси стосувалися великих мас людей і змінювали їхню свідомість.

Традиційний фактор впливу античної культури для Північного Ренесансу незначний, він в ній сприймається опосередковано. Тому в більшості його представників легше знайти сліди не до кінця віджитої готики, ніж знайти античні мотиви. Великий вплив на мистецтво Північного Відродження мали рух Реформації і Селянська війна. Століття Північного Ренесансу було недовгим, але його вплив на європейську культуру відчувається і сьогодні.

Справжнім початком Північного Ренесансу можна вважати *переклад **Мартіном Лютером** Біблії на німецьку мову*.

Ця робота тривала в цілому трохи більше 13 років, але окремі фрагменти стали відомі читаючій публіці раніше. Лютеровська Біблія створює епоху,

– по-перше, в німецькій мові: вона стає основою німецької єдиної літературної мови;

– по-друге, це прецедент перекладу Біблії сучасною літературною мовою, і незабаром з'являться переклади англійською, французькою та ін.

Ідеї лютеранства поєднують найбільш прогресивні кола Німеччини: у нього виявляються втягнені і мислителі-гуманісти (Філіп Меланхтон), і художники (Дюрер і Гольбейн), священики і ідеологи народного руху (Томас Мюнцер). Формування лютеранства йшло кілька десятиліть і включало досить різноманітні філософські, релігійні, містичні, утопічні та етичні ідеї.

Т. Мюнцер виступав у першу чергу, як утопіст, що закликає до рівного розділу землі. Його релігійний світогляд мав пантеїстичний характер. Яскрава особистість, Мюнцер, який порвав з Лютером в 1524 р. через його поміркування буржуазні позиції, з головою занурився в революційну діяльність, створивши в Тюринго-Саксонському районі центр Селянської війни. Він спробував об'єднатися з чеськими повстанцями, але зазнав поразки від об'єднаних військ князів, потрапив в полон і в 1525 р. був відданий болісній смерті.



Тогочасна література в Німеччині спиралася на середньовічні традиції мейстерзінгерів. Найбільш досконалі зразки поезії того часу представив продовжувач цих народних традицій мейстерзингер ***Ганс Сакс.*** Поряд з Лютером він може вважатися творцем сучасної німецької мови. Залежність від часів готики позначилася на розвитку літератури Німеччини і виразилася в відсутності скільки-небудь цікавої прози на відміну від поезії: вірші Сакса і Лютера були відомі всім. В Нідерландах проза з'явилася раніше, найбільш видатним літератором Північного Ренесансу став ***Еразм Роттердамський*** (1469–1536). Його найкраща книга *«Похвала дурості»* вийшла в світ у 1509 р.

2. Живопис

Провідна роль серед видів художньої діяльності – як і в італійському Ренесансі – належала живопису.

Першим серед великих майстрів цього періоду повинен бути названий нідерландець ***Ієронім Босх*** (близько 1450/60–1516). В його картинах, здебільшого написаних ще на релігійні сюжети, вражає з'єднання похмурих середньовічних фантазій і елементів фольклору, містичної символіки і точності реалістичних деталей. І навіть найстрашніші алегорії виписані в такому дивовижному колориті, що залишають життєстверджуюче враження. Ніхто з наступних майстрів живопису вже не буде малювати настільки фантастичні, що граничать з божевіллям, образи, але вплив Иеронимуса Босха XX ст. відчує в творчості сюрреалістів.

Безумовно, найбільшим майстром Північного Відродження в образотворчих мистецтвах був **Альбрехт Дюрер** (1471–1528). Народився він

в родині ювеліра, дуже рано виявив здібності до малювання. Його автопортрет і портрет батька, зроблені в віці 12 років, вражають майстерністю і зрілістю. Дюрер залишив колосальну спадщину: картини, графічні роботи, статті, листування.

На творчість Дюрера справила великий вплив подорож по Італії в 1495 році. Пізніше він буде туди виїжджати, особливо полюбить Венецію. Не випадково манера цього майстра близька до італійської. Однак специфіка бачення світу Альбрехта Дюрера полягає в пошуках можливості як можна об'єктивніше відобразити світ. Для нього був далекий італійський заідеалізований реалізм, він хотів домогтися від живопису і малюнку повної вірогідності. Цим пафосом перейняті його автопортрети, особливо олівцеві, в листах до брата. Сюди ж можна віднести і портрет матері художника. В листі, де зроблений цей начерк виснаженої хворобами жінки, Дюрер пише про смерть матері: *«Я сам бачив, як смерть завдала їй два сильних удари в серце»*.



Дотепер захоплює *графіка Дюрера,* зрозуміти яку часто намагаються, розшифровуючи середньовічну містичну символіку, яку там дійсно можна виявити. Але шукати розгадки заворожливих зображень потрібно в епосі Реформації. Можливо, графічні аркуші яскравіше за все відбили стійкість духу цих людей, готовність відкинути гіркі сумніви в кінцевому результаті боротьби. Саме про це думаєш, дивлячись на ***«Меланхолію»,*** на гравюру **«*Смерть, чорт і рицар»*.** Є у Дюрера і лірична графіка. До неї можна сміливо віднести цикл гравюр ***«Життя Марії»***, що надихнув в XIX ст. Рільке на цикл віршів, а в XX ст. – Гіндеміта на цикл романсів на ці вірші.

Вершиною творчості Альбрехта Дюрера стало грандіозне *зображення чотирьох апостолів*, справжній гімн людині, одне із найбільш яскравих виражень возрожденческого гуманізму.

Невід'ємна від досягнень цієї епохи творчість ***Лукаса Кранаха Старшого*** (1472–1553). В його живописі особливо чітко простежуються готичні мотиви. Безліч деталей, деяка манірність губиться поруч з дивовижною красою колориту, що вражає, особливо на жіночих зображеннях, і сьогодні. Його мадонни та інші біблійні героїні – явні містянки і сучасниці художника. Вони дещо надмірно тендітні, але зате вбрані в розкішні модні плаття, в них складні ренесансні зачіски і чудовий колір обличчя, що говорить не стільки про природне здоров'я, скільки про догляд за собою.

В пізній період творчості ці якості перетворилися в манеру, в художника з'явилося безліч учнів, що допомагали йому писати, і живопис майстра став вже зразком маньєризму. Але його кращі роботи, створені на початку XV ст., залишаються зразком бачення світу епохи Відродження. Можливо,

найкращою і найбільш новаторською його роботою залишається ***«Розп'яття»*** (1508). Різко асиметрична композиція, незвичайні ракурси традиційних фігур, насиченість колориту залишають враження сум'яття, передчуття суспільних потрясінь.



Матіс Нітхардт, відомий під ім'ям ***Грюневальд*** (1470/75–1528), менше знайомий нашому глядачеві. В його творчості відбилися всі протиріччя епохи, а його картини вражають багатством релігійної фантазії; так, він малює ангелів, що грають на віолах і арфах для потішання слуху Марії з дитиною Христом. Це зображення є однією з головних частин ***Ізенгеймського вівтаря,*** основного досягнення Нітхардта. Вівтар складається з дев'яти частин. По контрасту з ошатним і життєстверджуючим зображенням Марії з дитиною написане похмуре, натуралістичне «Розп'яття». Нітхардт неодноразово повертався до теми розп'яття, щоразу малюючи Христа підкреслено натуралістично, у вигляді простолюдина, що багато ходив босоніж, виснаженого стражданнями. В цьому образі, безсумнівно, показаний учасник Селянської війни, в якій брав участь і сам художник у 1524–1526 рр. і не тільки



Христос та інші біблійні персонажі на картинах Нітхардта схожі з найбільш демократичними верствами сучасників художника. В Ізенгеймський вівтар вписана одна з найбільш містичних картин художника – ***«Вознесіння Христа».***

Вражає переконливістю зображення Христа, що парить в повітрі, пронизаному блакитним світлом. Контрастом цьому світлому образу є важкі фігури стражників в латах, більше схожих на рицарів, повалених на землю, нещасних і жалюгідних. Як живописець Нітхардт захоплює насамперед емоційно насиченим, екстатичним колоритом, фантазією, вмілим включенням повних змісту пейзажів і натюрмортів у великі картини. Німецькі дослідники вважають, що Нітхардт низку картин написав під впливом читання опису черницями-візіонерками своїх бачень. Безсумнівно, що творчість Нітхардта мала вплив і на голландських живописців XVII–XVIII ст., і на німецький експресіонізм в XX столітті.

Одне із найбільших революційних досягнень у живописі цього часу належить ***дунайській школі.*** До неї відносився в ранньому періоді своєї

творчості Л. Кранах, а також Л. Хубер, Х. Лаутензак, визнаним же її главою був ***Альбрехт Альтдорфер*** (1486–1538). Йому належить пріоритет у формуванні пейзажного жанру. Саме художники дунайської школи першими почали малювати природу, знайшовши в ній натхнення. На картинах Альтдорфера ми зустрінемо також дуже точно типізовані персонажі, що зображують святих і дійових осіб Священного Писання. Однак найбільш цікавою і захоплюючою картиною Альтдорфера залишається ***«Битва Александра з Дарієм»*** (1529). Батальній сцені на землі вторять надзвичайно виразні хмари, що борються з сонцем. Картина наповнена безліччю декоративних деталей, колоритна, чудова по мальовничій майстерності. До того ж, це одна з перших написаних олією батальних сцен, і Альтдорфер може вважатися основоположником ще одного живописного жанру.



Одним з найкращих портретистів цього періоду був ***Ганс Гольбейн Молодший*** (близько 1497–1543). Йому належать портрети Еразма Роттердамского і астронома Ніколоса Кратцера, Томаса Мора і Джейн Сеймур, що трактують образи сучасників як людей, повних достоїнства, мудрості, стриманої духовної сили.

Гольбейн працював як ілюстратор, створивши дуже різні, але в обох випадках переконливі ілюстрації до Біблії і до «Похвали глупоті». Ним створений також цикл гравюр ***«Танці смерті»***, що перегукується з творами Дюрера.

3. Архітектура

В архітектурі пластичні принципи Відродження починають виявлятися в Аугсбурзі, Нюрнбергу, Галле. Вони зливаються з традиціями готики, що додає німецькій архітектурі витонченість і вишуканість. В багатьох спорудах, будівництво яких продовжувалося багато десятків років, взагалі неможливо встановити межу, що розділяла готику від більш пізніх стилів: сюди може бути віднесений найбільш грандіозний ***собор католицького світу в Кельні*** (початий у 1248 р., реставрується до цього дня), ***собор в Ульмі*** (1377–1529), а також ціла низка замкових і палацевих споруджень. Інтер’єри церков прикрашаються скульптурою, фресками, рідше – вітражами, складними



вівтарями і станковим живописом. Церкви фактично виконували функції музею поряд з відправленням культових моментів. В цілому ж досягнення архітектури Північного Ренесансу менш самобутні, ніж досягнення живопису. Те ж можна сказати і про скульптуру. Надзвичайно цікава готична скульптура переходить в маньєристську прикрасу, майже не затримуючись на ступіні Ренесансу.

Питання до лекції № 8:

1. Як рух Реформації і Селянська війна вплинули на мистецтво Північного Відродження?
2. Назвіть провідних майстрів Північного Відродження.
3. Які особливості творчості Альбрехта Дюрера?
4. Яка школа, що працювала в період Північного Відродження, досягла найбільших революційних досягнень у живописі?
5. Назвіть найбільш грандіозні пам'ятки тогочасної архітектури.

Рекомендована література до Модуля III

1. Арган Дж.К. История итальянского искусства: В 2т. – Москва. 1990.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения/О. Бенеш – М.: Искусство, 1973. – 322 с.
3. Бенуа А. История живописи всех времен и народов/А.Бенуа. Т.3. – Спб.: Издательский дом «Нева», 2004. 512 с.
4. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. – М.: Б.С.Г. –ПРЕСС, 2006. – 559 с.
5. Білецький П. Мікеланджело. – К.: Мистецтво, 1975. – 395 с.
6. Буркхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – Москва. 1996.
7. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – В 5-и тт. – М.: Астрель-Аст, 2001.
8. Виппер Б. Итальянский Ренессанс/Б. Виппер.– В 2-х тт. - М.: Искусство, 1977.
9. Воронина Т., Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии //Памятники мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с., ил.
10. Всемирная история / Под ред. акад. Г.Б. Поляка, проф. А.Н. Марковой. – М. 1996.
11. Гнедич П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. – 496 с.
12. Гнедич П. История искусств. Северное Возрождение. – М: Эксмо, 2005 – 145 с.
13. Данилова Е. Брунеллески и Флоренция. – М.: Искусство, 1991. – 294 с.
14. Дунаев Г. Сандро Боттичелли. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 252 с.
15. Жильсон Э. Средневековый гуманизм и Ренессанс // Новая Европа. – Москва. 1996.
16. Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – Москва : Наука, 1976.
17. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство/Т. Ильина. – М.: Высшая школа, 2006. – 368 с.
18. История искусств: Учеб. пособие / Под ред. А. Воротникова. – Мн.: Современный литератор, 1999. – 608 с.

19. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения. – Москва : Высш.школа, 1999.
20. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 368 с.
21. Качановский В. В. История культуры Западной Европы: Учеб. пособие. – Мн.: ИП Экоперспектива, 1998. – 190 с.
22. Лазарев В. Леонардо да Винчи. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. – 110 с.
23. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт//Жизнь замечательных людей. – Авт.вступ.ст. Л.Аннинский. – М.: Республика, 1993. – 319 с.
24. Либман М. Донателло. – М.: Искусство, 1962. – 252 с.
25. Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 616 с.
26. Муратов П. Образы Италии/П. Муратов. – М.: Республика, 1994. – 589 с.
27. Петрусевич Н. Искусство Франции XV–XVI веков/Н. Петрусевич. – Л.: Искусство, 1973. – 223 с.
28. Поло де Болье, М-А. П. Средневековая Франция/М.-А. Поло де Болье. –М.:Вече, 2014. – 384 с.
29. Рафаэль и его время/Отв.ред.Л.Чиколини. – М.Наука, 1986. – 254 с.
30. Северное Возрождение. Художественные направления и стили. – М.: Олма медиа групп, 2009. – 128 с.
31. Степанов А. Искусство Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. –640 с.
32. Федорова Е. Знаменитые города Италии. Рим. Флоренция. Венеция. – М.: Изд-во Московского университета, 1985. – 320 с.

МОДУЛЬ ІІІ.

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ВІД ХІХ ДО КІНЦЯ ХХ СТ.

Лекція 1. Мистецтво Нового часу

План

1. Бароко
2. Класицизм
3. Класицизм в архітектурі

1. Бароко

Бароко і класицизм – основні художні стилі Нового часу. Епоха бароко пов'язана з формуванням в Європі капіталістичних відносин, підприємництва, що посприяло формуванню особливого типу активної особистості – особистості, девізом якої стає вираз: «*У квітучому тілі –героїчний дух!*». Ця патетика, підвищена емоційність багато в чому визначають перші стильові риси в мистецтві цієї епохи. Вони починають формуватися ще в мистецтві Ренесансу. Низка представників образотворчого мистецтва відноситься пізнішими дослідниками цього періоду як до Відродження, так і до бароко. Наприклад, фрески Аннібале Каррачи мистецтвознавці XVIII ст. зараховували до високих досягнень саме Ренесансу, але сьогодні вони розглядаються як раннє бароко. Те ж можна сказати і про творчість Ель Греко, Веронезе, пізнього Тіціана та ін.

Фінал епохи теж розтягнутий у часі. У деяких країнах бароко плавно переходить в рококо, це стосується мистецтва Франції. Але в інших країнах, зокрема, в Україні та Росії, бароко як художній стиль довго існує в межах своєї специфіки, не переходячи в рококо, а завершується епоха не тому, що її цінності стають незатребуваними, але за царським наказом. Тимчасові рамки епохи: кінець XVI ст., весь XVII століття і, в окремих країнах, перша половина XVIII ст.

Культура бароко – плід епохи, охопленої глибокою соціально-економічною кризою. Помпезна пишність королівських дворів і торжество Контрреформації, зримо відображалося в не менш чудових церковних будівлях, які не могли приховати занепаду, що почався в Європі. Релігійні основи були приголомшені Реформацією, а також першими здобутками раціоналізму і сучасної науки.

Гостре відчуття кризи, що тривала приблизно півтора століття, поки їй на зміну не прийшов оптимістичний гуманізм Просвітництва, визначила багато характерних рис мистецтва бароко. Розчарування в навколишньому світі і відчуття ілюзорності; сприйняття життя як театру і жорстоке усвідомлення невблаганно поточного часу, пристрасть до зовнішніх ефектів і

перебільшеної експресії, особливо в образотворчих мистецтвах. Але, як це ні парадоксально, такі тенденції, занепадницькі, декадансні в своїй основі, викликали вибух чуттєвого начала, пробудили смак до життя і його радощів. Це знайшло відображення в разючому блиску пластичних мистецтв і багатстві барокової музики.

Розстановку пріоритетів у художній діяльності епохи визначив Шекспір (його пізні твори також відносяться до бароко), сказавши: *«Весь світ – театр!»*. Саме театральне мистецтво стає лідером серед видів творчої діяльності епохи. Але і архітектура, і скульптура, і живопис дають в цей період зразки самобутнього, новаторського мистецтва, стильові особливості якого впізнавані у художників різних регіонів. Перед нами так званий «великий стиль», коли всі види художньої діяльності орієнтуються на одні і ті ж ідеали, одні і ті ж стильові риси. Колористичні рішення в інтер'єрі залів у різних кінцях Землі разюче схожі.

«Бароко» у перекладі з італійської означає *«вибагливий», «химерний»*, а в перекладі з португальської – перлина неправильної форми. Це виправдовує відмову від правильної симетрії у зовнішньому і внутрішньому оформленні будівель, в складному малюнку туалетів та зачісок, екіпажів і скульптурних груп, вигадливих живописних композицій на сюжети античних міфів і біблійних історій. Саме в цей час буде сформульовано постулат, що симетрія – естетика дурнів.

Вибагливість декору, використання в ньому фантастичних образів, асиметрія, патетика бароко виявляють близькість його з готикою. Ці ж риси, які бароко транслює від середньовічних досягнень до художнім форм інших епох, виявляться пізніше в мистецтві модерну і постмодерну.

Мистецтво і культура бароко XVII–XVIII ст. вийшли за межі європейського континенту, завоювавши іспанські і португальські колонії Нового Світу. Поступово видозмінюючись, імпортовані з Піренейського півострова форми мали оригінальні місцеві риси у міру того, як процес етнокультурного змішування охоплював і художню сферу. Стиль бароко переносився з країни в країну приїжджими майстрами.

Західноєвропейське бароко

Італія, батьківщина Відродження, зіграла величезну роль у поширенні бароко у країнах Європи. Але витоки бароко не обмежувалися цією країною. Бароко як світогляд, як стан розуму одночасно зародилося в багатьох європейських країнах. Мистецтво бароко було складним і багатогранним, у ньому спочатку були закладені і межі його можливостей, і причини, що привели його до занепаду, тому що бароко – це, по-перше, мистецтво, засноване на безпосередній передачі руху, схопленого в момент кульмінації, і по-друге, театральне мистецтво, самоспоглядальне. Звідси його пронизлива емоційність, причому емоційність швидше патетична, ніж лірична.

У Західній Європі виникненню бароко сприяло два фактори – народжувана концепція абсолютної монархії і популярність драматургії і театру (як вважає дослідник цієї доби Пітер Скрайн). Коли абсолютизм і театр зійшлися і монархи XVII століття забажали, щоб у нових чудових палацах

влаштовувалися грандіозні вистави, бароко розквітло в повну силу. Бароко палаців починає змагатися з пишними католицькими церемоніями в давніх соборах. Церква, у свою чергу, приваблює і щедро субсидує художників, музикантів і поетів, які можуть підтримати її домагання на загальну духовну владу.

Головний храм римсько-католицької церкви – ***собор Святого Петра у Ватикані,*** будівництво якого було розпочато ще ***Донато Браманте,*** в стилі ренесансної культури.



Його початковий проєкт був видозмінений і втілений в життя Мікеланджело, який розвинув ідею Браманте в алегорію «точки відліку»: купол став не тільки довершеним архітектурним спорудженням, але наче центром всього католицького світу. Алегоричний сенс собору розвиває і посилює продовжувач будівництва – ***Берніні***. Створена ним колонада, яка оздоблює площу собору, повинна була разом зі всією спорудою втілювати в собі церкву, християнство і небесний звід, що розкинувся над світом. Крила колонади Берніні - немов руки собору, а купол – його голова.

Якщо італійське бароко втілювало релігійні і політичні ідеали, то французьке було уособленням виключно політичних устремлінь. Англійське ж відображало ідеї цивільні і громадські. Це стає більш наочним при порівнянні архітектурних особливостей трьох соборів: ***собору Святого Петра,*** про який вже йшла мова, ***собору Святого Павла в Лондоні*** і ***собору Дім інвалідів у Парижі.*** Ці будівлі побудовані в один часовий період і на одних технологічних принципах. Тим більше характерні їхні архітектурно-стильові відмінності.

Паризький архітектор ***Жюль Ардуен-Мансар*** вибудував купол ***собору Дому інвалідів*** на двох’ярусному барабані, в гордій самоті купол піднімається над фасадом, розділеним колонами на геометрично правильній площині. Маса купола та його багатий декор панують над досконалою за своєю архітектурою

підставою, наче уособлюючи владу суверена, яку підтримує ієрархічна державна система.



Купол ***собору Святого Павла в Лондоні (архітектор Крістофер Рен)*** нагадує початковий варіант проєкту купола собору Святого Петра Браманте.



Купол вінчає велична будівля, з яким він так мало пов'язаний, що для неї була потрібна спеціальна циліндрична основа. Виникає враження, що одна будівля вбудована в іншу. Цей купол радше символ, ніж образ влади, він виконує декоративну функцію, в чому можна угледіти паралель з положенням монарха політичної влади в Англії кінця XVII ст. Навряд чи ці політичні алегорії були цілком усвідомлені Мікеланджело, Мансаром і Реном, але художня інтуїція майстрів привела до точного портрета епохи в архітектурному вираженні.

Синтез живопису, архітектури, скульптури породжує в епоху бароко іншу концепцію організації простору. У XVII ст. З'являється новий живопис. Зображення відтепер не зводиться тільки до лінії й кольору; художник хоче передати щось, що виходить за межі ліній, фарб і перспективи, впливає на почуття і уяву глядача. Щоб пробудити фантазію, художник прагне зруйнувати бар'єр між глядачем і твором мистецтва і надати картині безмежність.

Три художника з Болоньї – ***Людовіко Карраччі*** (1555–1619) і його двоюрідні брати ***Агостіно*** і ***Аннібале***, який займав серед братів провідне місце, – виробляють основи нового стилю. Вони спираються на класичну спадщину XVI ст., в першу чергу на венеціанську школу і здійснюють в італійському мистецтві рішучий поворот від маньєризму до бароко, в бік більшої простоти й величавості образів.

Брати Карраччі створюють у 1580 р. в Болоньї Академію, названу ними Academia delji incaminati (Академія вступила на вірний шлях).

Живописець болонської школи Аннібале Карраччі (1560–1609) намагався наблизити зображувані фігури до глядача, створити ілюзію, що мальовничий простір продовжує простір реальний. Ними крім безлічі картин



створений один з найбільших шедеврів XVII ст. – розпис ***Палаццо Фарнезе*** на сюжети ***«Метаморфоз» Овідія.*** Карраччі зобразив міфологічні сцени на дуже складному для виконання тлі з включеними в нього архітектурними мотивами, які створюють ілюзію висоти, що імітують дерев'яні рами картин, бронзові і мармурові статуї, на яких грають золотисті відблиски. Динамічність і оригінальність композиції справили вплив на розвиток усього декоративного живопису аж до наших днів. Так, вплив Карраччі безсумнівно зазнав австрійський художник ***Фукс***, наш сучасник, в картинах якого багато експериментів з контекстом, в який вони включені.

Іншим раннім представником барокового живопису став ***Мікеланджело Мерізі да Караваджо*** (1570–1610). Він звернувся до зображення безпосереднього життя і тим самим викликав справжній переворот у мистецтві. Для картин Караваджо характерне реалістичне зображення релігійних сюжетів. Наприклад, його картина ***«Розп'яття апостола Петра»*** вражає точністю деталей, майже натуралістична. Твори Караваджо відрізняються високим драматизмом, різкими переходами світла й тіні. Його манера вплинула на більшість європейських художників – прямо чи опосередковано.

Особливе місце в історії бароко взагалі та італійського бароко зокрема займає особистість вражаючих масштабів, теоретик мистецтва, живописець, скульптор і архітектор ***Джованні Лоренцо Берніні*** (1598–1680). Головною справою його життя і головним звершенням став ***собор Святого Петра в Римі.*** У зведенні головного католицького храму світу до Берніні вже брала участь низка видатних зодчих епохи Відродження, серед яких був і геніальний ***Мікеланджело Буанаротті.*** Але все це тільки ускладнювало завдання: свої ідеали потрібно було коректно пов'язати з досягненнями попередників, і Берніні це вдалося.

В інтер'єрі собору ним був споруджений ківорій (навіс на місці молебна Папи) висотою 30 м, підтримуваний чотирма колонами. Їхні лінії зливаються в спіраль, що підкреслено золоченими канелюрами. По низу колон в'ється скульптурний плющ, сам навіс виглядає як багата драпіровка з фестонами, на ній сидить, звісивши ніжки, чарівні пухкенькі янголята... Вита форма цих колон тектонічно не виправдана, і настільки декоративна, пізніше її можна побачити в барокових спорудах по всьому світу.

Виконане Берніні (згідно із задумом Мікеланджело) внутрішнє оздоблення собору є чудовим зразком барокового церковного оформлення в інтер'рі і справляє враження парадності, виключної урочистості і величі.

Найбільш значущим архітектурним досягненням Берніні є ***площа перед собором Святого Петра.*** Він вибудував наче дві площі, сполучені разом. Одна – овальна, оточена колонадою, а інша – у формі трапеції, замикається з



однією з сторін самою будівлею собору. В центрі великої площі розташований обеліск, а по сторонах, у фокусах еліпса, розташовані фонтани. Колонади не дають підійти до собору з бічних сторін, паломники і туристи можуть бачити лише її парадний фасад. Гігантська фасадна стіна собору, прикрашена колонами та ліпниною, завершує комплекс і готує ефект сприйняття його інтер'єру.

Не менш визначний Берніні і як скульптор. Його численні портрети сучасників, алегоричні і міфологічні герої вражають життєподдібністю, динамізмом, красою і театральністю.

Звернемося до знаменитої вівтарної композиції Берніні ***«Екстаз св. Терези».*** В цій роботі, що знаходиться в капелі церкви Санта-Марія делла Вікторія у Римі, скульптору вдалося «зупинити» політ золотої стріли за якусь секунду до того, як вона прониже серце святій, і передати вираз екстазу, який



осяяв в цей момент її риси. По обидва боки композиції в нішах, схожих на ложі оперного театру, зображені власники капели – члени сім'ї Корнаро, безмежно байдужі до прекрасного бачення.

За силою контрасту, динамічним драматизмом образу, реальності і разом з тим ілюзорності – це безперечно шедевр барокової скульптури, виражає одночасно і величне релігійне почуття, і мирську суєтність суспільства, сприймає життя як театр, який вважав його реальнішим за саме життя.

Не слід забувати також, що Берніні був майстром надгробків і оформлювачем урочистих процесій. Його роботи завжди вражають, розбурхують свідомість глядача. Навіть коли він бере сюжет із класичної міфології, його трактування викликає подив: прикладом може служити скульптурна група ***«Аполлон і Дафна»,*** що зображає перетворення німфи на лаврове дерево (прикрашає віллу Боргезе).

Багато дослідників історії мистецтва вважають Берніні головним персонажем всієї епохи бароко.

Вершиною західноєвропейського барокового живопису стає творчість **Петера Пауля Рубенса** (1577–1640), який оспівував життя у всіх його проявах. Блиск і чуттєвість бароко розквітає на півдні Нідерландів. Завдяки Рубенсу одним з головних центрів європейського бароко стає Антверпен, звідки захоплення барокового живописом поширювалось по всій Європі. Тематика цього живопису широка: від біблійних сюжетів до сцен сільського побуту, від античних міфологічних героїв та подій до портретів конкретних персонажів і реальних міських пейзажів. При цьому ідеалізовані образи, нестримні гіперболи поєднуються в них з бурхливою динамікою, несподіваними оптичними ефектами, реальність – з фантастикою, релігійна

аффектована містика – з відвертою чуттєвістю. У живопису часто застосовується легкий, вільний мазок. Так, на ескізах розпису декількох плафонів пензля Рубенса, що зберігаються в Ермітажі, свобода живопису так велика, що можна приписати її художнику нашого часу.



Прикладом з'єднання безлічі жанрів в одному може служити картина Рубенса **«Чотири філософа»**. Вона може бути трактована і як парадний портрет Рубенса і його брата в компанії ще двох близьких друзів – поетів і філософів. Але є тут ще й п'ятий персонаж: в кімнаті, де розташувалися друзі, на високій підставці встановлений бюст Сенеки, перед ним виблискує фарбами букет тюльпанів, тобто перед нами також і наочна демонстрація філософських орієнтирів художника і його близьких. Втім є тут ще одна таємниця: до моменту написання картини, такої зовні реалістичної, двоє персонажів вже пішли з життя. Так колективний парадний портрет показує нам цілу низку саме барокових тенденцій.

Пафос напруженої динаміки отримує повноту вираження в сценах полювання. У картині ***«Полювання на левів»*** сюжет наділений надзвичайною швидкістю і пристрасністю. Нестримна енергія і життєва сила пронизують всю сцену і кожну фігуру окремо.

Інший, ліричний і стриманий, пафос панує в картині Рубенса ***«Персей і Андромеда».*** Античні герої трактуються художником як його співвітчизники: ми бачимо ніжну блондинку-фламандку, типову для живопису Рубенса, і таку ж типову для живописця атлетичну, вольову фігуру Персея. Міфічний, фантастичний антураж у вигляді крилатого коня Пегаса, амурів, що парить над героєм генія Слави і тому подібні деталі чудового полотна виглядають абсолютно переконливо. Все тут конкретно і чуттєво, овіяне поезією і трепетом життя. Картина від початку до кінця виконана самим художником.

Всього з майстерні цього неперевершеного майстра барокового живопису вийшло не менше 3 тис. картин. Твори Рубенса широко представлені у всіх найбільших музеях Старого і Нового Світла. Але Рубенс був не тільки майстром колористичного олійного живопису. Він писав фрески, створював ескізи для скульпторів, був чудовим рисувальником, а також декоратором, архітектором, дипломатом. Його вплив на культуру і мистецтво великий і безперечний.

Найкращим з учнів Рубенса був ***Антоніс ван Дейк*** (1599–1641). Його творчість демонструє глядачам прагнення художника до витонченості та вишуканості. Його чоловічі образи втрачають атлетизм рубенсовських героїв, жіночі – відрізняються витонченістю і нервовою експресією. Головною областю його творчості є портрет. Живучи в ранній період своєї творчості на



батьківщині, художник створює низку портретів заможних бюргерів, вдаючись до досить стриманого колориту. Але потім він переселяється в Геную, де отримує безліч замовлень від місцевої аристократії. Ван Дейк створює в цей період прекрасні парадні аристократичні портрети. Вони великого розміру, ошатні за колоритом, зображують модель в повний зріст, художник ретельно виписує деталі – чудові шати, мережива, коштовності... Гордовиті пози, пихаті образи, витончені руки з довгими, тонкими пальцями – все це на ефектному тлі розкішних інтер'єрів переконливо свідчить про високе суспільне становище персонажів. Одним з найкращих творів залишається ***автопортрет художника з дружиною.***



Ван Дейк створив чималу кількість живописних творів на релігійні теми, зокрема вівтарний розпис. Однак саме жанр *парадного портрета,* сформований ван Дейком, приніс йому великий успіх і на Батьківщині, і, пізніше, в Англії, де він знайде багато послідовників. Аристократичний портрет під впливом творчості ван Дейка розквітне тут у XVIII ст.

Аристократичній витонченості ван Дейка протистоїть творчість третього за значенням художника у Фландрії XVII ст. ***Якоба Йорданса.*** Його внесок у розвиток бароко самобутній: творчість майстра прямо готує прихід реалізму. Йордане створює так званий *побутовий жанр.* Герої його полотен –бюргери, селяни – повні здоров'я, радості життя. Навіть якщо він пише біблійний сюжет ***«Поклоніння волхвів»,*** його герої справляють враження написаних з натури сучасників майстра. Від бароко у Йорданса виявляється потужна, впевнена композиція, вільне володіння світлотінню, яскравість і звучність колориту. Серед найбільш відомих його картин можуть бути названі ***«Бобовий король», «Автопортрет з батьками, братами і сестрами»*** тощо.

Особливий тип фламандського живопису – натюрморт, він поєднує в собі і аристократичність, і демократизм. Якщо величезні картини Рубенса призначалися для палаців і громадських будівель, натюрморт міг розміститися і в більш скромному інтер'єрі. Одним з творців цього жанру є ***Франс Снейдерс*** (1579–1657). Йому блискуче вдавалися сцени полювання та натюрморти з фламандськоїюїжею, з безліччю битої дичини, ще живої риби, плодів і фруктів. Тільки в бароковій уяві ці гори їстівного могли бути так естетизовані, виписані з такою винахідливістю і мальовничою віртуозністю.

Голландський живопис, як і пластичні мистецтва, не дає зразків типового бароко. Образотворчі мистецтва і Англії XVII ст. можуть бути названі бароковими тільки з великою натяжкою. У цих країнах дуже сильні реалістичні тенденції. Незрівнянно високі зразки живопису дає Харменс ван ***Рейн Рембрандт*** (1606–1669), новатор в області світлотіні, тонкий колорист. У перший період своєї творчості він пристрасно захоплений чуттєвою красою світу, його майстерня повна чудовими речами: тканинами, квітами, заморськими диковинами, статуями. Він сам щасливий в коханні, багатий і успішний. Треба відзначити, що і в цей милостивий період Рембрандт не схильний до ідеалізації натури. На автопортретах, зображення коханої дружини Саскії, замовних портретах ми бачимо конкретних людей з їхніми реальними достоїнствами і недоліками. За звичайною зовнішністю він прагне показати складний внутрішній світ людини, розгадати таємницю особистості кожного портретованого. Такого психологізму живопис ще не знав.



Переломним для Рембрандта і в творчому, і в екзистенційному сенсах стало написання полотна ***«Нічний дозор».*** Саме в ньому художник найближче до традиційного бароко, але саме елемент фантазії, вибаглива композиція, тонка гра світлотіні не сподобалися замовникам цього групового портрета. Художник виходить з моди. У цей же період помирає його дружина і муза Саскія. Ці потрясіння роблять Рембрандта одним з найбільш правдивих і проникливих художників усіх часів. Численні портрети людей різних станів оповідають нам про складне життя людей його епохи. До числа найкращих останніх робіт Рембрандта відноситься ***«Повернення блудного сина».*** Композиція тут зведена в першу чергу до двох монументальних фігур: спокійного, величного батька і більш напруженого – сина. За ними відчувається не просто простір біблійної притчі, а цілий світ, що щ захоплює своєю безмежністю. Але при цьому добре повернутися в рідний дім, де тебе розуміють.



Значення творчості Рембрандта обумовлене ще і його графічною спадщиною. Він був майстром *офорта*. Колосальна і його спадщина рисувальника. Опрацювання деталей, завершеність цілого, лаконічність характерні для всіх графічних робіт Рембрандта. Він помер у 1669 р., і для

сучасників його смерть пройшла непоміченою. Він не був зрозумілий і оцінений.

В цей же час в Голландії працює ще низка цікавих живописців: *Херкулес Седерс, Якоб ван Рейсдал, Франс Хале, Дірк Хале, Герард Тербох, Ян Вермеер Дельфшсбкий* та ін. Голландці йдуть від парадних картин, що призначалися для палаців і замків, до скромних за розмірами полотен, які можна розмістити в бюргерському будинку. Жанри найрізноманітніші: натюрморти, пейзажі, побутовий жанр, портрет. Цих художників називають ***«Малі голландці».*** Їхня творчість стоїть ніби осторонь від «великого» барокового живопису, але їхні роботи сповнені спостережливості, інтересу до деталей, колористичних знахідок і безлічі інших достоїнств. Вони дають широку картину життя людей цього періоду.

Німецьке бароко

Німеччина у розглянутий період ще не вийшла зі стану феодальної роздробленості, тому складно вибудувати єдину картину розвитку візуальних мистецтв в цьому регіоні. Але найбільш послідовно барокове німецьке місто, безсумнівно, головне місто Саксонського королівства – Дрезден. У цей період



саксонським королем був Август Сильний (1670–1733), легендарна особистість, що відповідає ідеалам епохи. Він досяг успіху і на полі брані, і в справах любовних (його багаторічний роман з графинею Коссель послужив матеріалом для декількох книг, а пізніше – фільмів), але особливо – в комерції. Він, користуючись сучасною лексикою, інвестував великі грошові суми у виробництво порцеляни. І це принесло Саксонії колосальні доходи. На ці гроші столиця стала облаштовуватися, заповнюючись ошатними будівлями в стилі бароко. Найяскравішим з них є королівський палац Цвінгер. Одну зі сторін замкнутої в плані будови Август призначив для картинної галереї. Вона поступово поширилася на весь палац і відома у всьому світі як Дрезденська картинна галерея. Її будівництвом керував головний персонаж німецького бароко ***Маттеус Даніель Пеппельман.*** Головне творче досягнення цього архітектора і декоратора – палацовий комплекс ***Цвінгер в Дрездені.*** Назва палацу в перекладі означає «клітка», вона походить від того, що палацовий комплекс побудований близько кріпосного рову, де раніше тримали диких тварин. До того ж, в плані будівля утворює замкнутий двір. Комплекс був призначений для святкувань на відкритому повітрі. Найбільш велична довга галерея, розташована вздовж берега рову, заповненого водою. В її центрі, акцентуючи вхід і міст, вибудовані парадні ворота, увінчані короною. Скульптурне зображення корони несе складної форми купол. В оформленні вхідних воріт і павільйонів найбільш яскраво проявився динамічний, напружений стиль Пеппельмана. Декоративна скульптура палацового комплексу виконана скульптуром з Австрії *Бальпазаром Премозером*.

Іншим видатним архітектором епохи бароко в Німеччині був ***Йоганн Балтазар Нейман*** (1687–1770). Ним була спроектована і побудована споруда

міського палацового комплексу, на той момент чи не найбільшого в Європі, спорудженого для духовної особи: єпископського палацу в баварському місті Вюрцбурзі. Споруда складається з головного корпусу і бічних крил, що обмежують з двох боків відкритий двір. Особливо гарні інтер'єри палацу. Значні сходи головного вестибюля, плафон, розписаний знаменитим венеціанським художником ***Дж.-Б. Тьєполо.*** Грандіозний розпис плафона присвячений чотирьом сторонам світу. В оздобленні вестибюля використані також різноманітні скульптурні прикраси, що переходять у розпис подекуди тільки візуально, а в деяких частинах реально: нога одного із зображених слуг переходить в горельєф, реально виступаючи зі стіни, плащ одного з мальованих персонажів переходить в реальну тканину, покриту стуком тощо.



Франсуа Кювільє (1695–1798), французький архітектор, багато працював у столиці Баварії Мюнхені. Найбільш досконале його творіння – ***палац Амаліенбург під Мюнхеном.*** Частина мистецтвознавців відносить його до стилю рококо. Це один з небагатьох пам'ятників німецької архітектури, який повністю зберігся після всіх воєн.

Андреас Шлютері (1660–1714), архітектор і скульптор, який працював у цей час в Пруссії, прикрашаючи її столицю Берлін і заміський комплекс королівських резиденцій Потсдам. Він працював над розширенням королівського палацу, добудувавши до нього флігелі. Даниною походженням майстра була ***церква св. Хедвіги,*** зведена ним для гугенотів, що емігрували в Пруссію.

Найбільш яскраво національна художня традиція отримала втілення в церковних інтер'єрах, споруджених братами Азамами: ***Космосом Даміаном*** (1686–1739) і ***Егідом Квіріном*** (1692–1750). Брати працювали як архітектори, будівельники, художники, декоратори, скульптори.

Їхня найвідоміша робота знаходиться в місті Рор в Баварії. У місцевій церкві вони створили сміливу композицію на один з таємничих християнських сюжетів: «***Вознесіння Марії***»***.*** У цій роботі, виконаній із кольорового і монохромного стуку, фігура Богоматері ширяє між небом і землею всупереч усім законам земного тяжіння. Обличчя і пози апостолів, які зібралися біля відкритого гробу, висловлюють їх реакцію на доконане диво. Вони виглядають як справжні трагічні актори, які виконують свої ролі з пристрасною переконаністю.

Брати Азами були учнями Берніні. У ***«Вознесінні Марії»*** вони виступають як гідні продовжувачі великого вчителя.

Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф (1699–1753) звів у парку заміської резиденції пруських королів *палацовий комплекс Сансусі.* Інший видатний твір Кнобельсдорфа – театр на вулиці Унтер ден Лінден. В обробці фасадів використані портики коринфського ордера. Внутрішня частина являє собою тріумф рококо. Це будівля позначає переломний момент в історії мистецтва: з надр бароко починає виростати класицизм.

Бароко в східній Європі залишає свій слід. Здебільшого барокові споруди там вироблялися запрошеними італійськими і німецькими архітекторами. Але був ряд майстрів з Польщі, Чехії, які здобували освіту у Римі і потім, повертаючись на батьківщину, використовували засвоєне.

2. Класицизм

Художній стиль з такою назвою існує з часів раннього бароко – в полеміці з ним. Потім він бере верх і владно підпорядковує собі художню діяльність усіх європейських і північноамериканських художників. У формі окремих шкіл, кіл, академічно орієнтованих творінь цей стиль знову і знову дає про себе знати. У переважній більшості художніх училищ світу класицистичну манеру малюнка і живопису вивчають як основу професійного майстерності.

Відомий швейцарський мистецтвознавець *Генріх Вельфлін* виділяє п'ять основних відмінностей між бароковим і класичним стилями:

1) класичний стиль є лінійним. Межі предмета підкреслені, він ізольований в просторі. Бароковий стиль мальовничий, зображені предмети пов''язані зі своїм оточенням;

2) для класичного стилю характерна площинність, тоді як бароко – просторове мистецтво;

3) класицизм – замкнута система, бароко – відкрита;

4) єдність класичного стилю досягається композицією чітко виділених елементів, у творах бароко композиція являє собою нерозривне ціле;

5) класицизм завжди прагне до ясності, в той час як для бароко окремі елементи становлять менший інтерес, на перший план виходить їхнє співвідношення.

Можна додати ще одне істотне розходження: бароко не намагається створити канонічні зразки, воно орієнтоване на індивідуальну, конкретну майстерність і натхнення, тоді як класицизм прагне до нормативної естетики.

За часом класицизм охоплює другу половину XVII ст. та початок XIX століття. Однією з найважливіших рис мистецтва класицизму була орієнтація на досягнення античності як на еталон. Але реально мистецтво цього періоду сприймало античні зразки багато в чому через мистецтво епохи Відродження. Тут теж стає очевидна справедливість теорії культурного маятника: від орієнтованого на досягнення готики, маятник бароко хитнувся у бік античної класики, а значить, і до ідеалів Відродження. Але з мистецтвом Відродження класицизм не збігається за своїм світовідчуттям, в ньому є антиномічність, народжена самою епохою. Родове та індивідуальне, громадське і особисте, розум і почуття, цивілізація і природа, що виступали в мистецтві Ренесансу як єдине гармонійне ціле, в класицизмі поляризуються, стають взаємовиключними поняттями.

В основі естетики класицизму лежать раціоналістичні принципи Рене Декарта і картезіанства. Вони бачать твір мистецтва як щось штучне –свідомо створене, раціонально організоване, логічно вибудуване. Естетичною

цінністю для класицизму виступає лише родове, неминуще, непідвладне часу. Класицистичний образ тяжіє до зразка, в якому життя зупинилося у своєму ідеально вічному образі.

У пластичних мистецтвах передумови класицизму зароджуються вже у XVI ст. в Італії: *теорія і творчість Палладіо, а також в естетичних нормативах, розроблених болонською школою*. Однак у XVII ст. класицизм, існуючи в полеміці з бароко, перетворюється в цілісне стильове явище тільки в мистецтві Франції. Великим загальноєвропейським стилем класицизм стає у другій половині XVIII – на початку XIX ст. Геометризм підкреслено статичних форм і логічність планування класицисти запозичують у античної ордерної системи, не прагнучи, втім, до прямого копіювання. Вони намагалися осягнути загальні тектонічні закономірності стародавньої архітектури. Стіни трактуються як гладенькі поверхні, що обмежують чіткі, симетрично розташовані обсяги. Архітектурний декор застосовується скупо і так, щоб не закривати загальної структури, залишаючись лише акомпанементом.

Класицистичні інтер'єри відрізняються м'якістю колористичних рішень. В класицистичній ієрархії мистецтв головує архітектура, все інше тільки допомагає виявленню її особливостей.

Містобудування цього періоду розвивається в контексті концепції *«ідеального міста»*. У пізньому класицизмі більше уваги приділяється з'єднанню міської забудови з природою, великі площі переходять у вулиці, які ведуть до парків, набережних.

Скульптура класицизму, як правило, розрахована на сприйняття з певної точки огляду, відрізняється згладженим моделюванням і стабільністю форм.

Живопис епохи класицизму за чарівністю, фантазією, емоційністю поступається образотворчому мистецтву бароко. Він статичний, холоднуватий, існує у дуже вузьких стильових бар'єрах. Можливо, це пов'язано з тим, що античність, на яку орієнтується класицизм, не дала нам настільки ж яскравих прикладів мальовничих шедеврів, як це сталося в архітектурі і скульптурі.



Коли говорять про успіхи живопису класицизму, мають на увазі в першу чергу французький живопис.

Високим зразком цього напряму є живопис ***Нікола Пуссена*** (1594–1665). Він написав багато робіт на міфологічні теми (*«Нарцис і Луна», «Спляча Венера», «Рінальдо і Арміда», «Царство Флори», «Танкред та Ермінія»*). Ці просвітлено-поетичні полотна по колориту схожі на живопис ерохи Відродження венеціанської школи (Пуссен навчався безпосередньо у Тіціана). Навіть драматичний зміст Пуссен вміє передати в стриманих формах, не вдаючись до зовнішньої динаміки і афектації. *«Моя натура тягне мене любити й шукати речі, чудово організовані, уникаючи безладності, яка мені так противна, як морок – до світла»*, – писав Пуссен.

Першочергове значення майстер надавав композиції, якій він підпорядковував всі виразні засоби. Його композиції будуються на ритмічній рівновазі пластичних груп, які за своїми обрисами наближаються до правильних геометричних фігур: піраміди і прямокутника.

З часом багатство відтінків, характерне для ранніх робіт Пуссена, поступається місцем більш розсудливій і відверненій колористичній системі, що будується на ритмічному чергуванні плям локального кольору червоного, жовтого, синього. Саме така колористична система відповідає пластичному ідеалу художника. Пуссен виробляє канони краси, все більш близькі античності.

Однак це не було простим наслідуванням античних пам'ятників. Він сприйняв від античного мистецтва його цілісність, ясність і гармонію. *Делакруа* писав про художника наступне: *«Пуссен вивчає насамперед людину, і замість того, щоб задовольнятися відродженням хламиди і пеплума, він воскрешає мужній геній стародавніх в зображенні людських форм і пристрастей»*.

З роками поглиблюється філософська сторона у творчості Пуссена. Він все частіше звертається до таких сюжетів з Біблії та античної історії, які були співзвучні та близькі його ідеям стоїцизму. Їхній зміст зводиться до перемоги розуму і волі над сліпими пристрастями. Герої його картин – люди надзвичайної моральної сили, виконані свідомістю свого боргу. Такий біблійний пророк Мойсей, перемагає силою своєї волі стихію природи і людські пристрасті (***«Мойсей, що виділяє воду зі скелі»***). До цих робіт можна віднести полотна ***«Великодушність Сципіона Африканського», «Суд Соломона».***

Одне з пізніх полотен художника – ***«Відпочинок на шляху до Єгипту»*** відрізняє тонкість колористики.

Глибоко своєрідні пейзажі художника, хоча в них можна виявити сліди впливу Аннібале Карраччі. Провівши більшу частину життя в Італії, Пуссен писав пейзажі саме цієї країни, але ніколи – конкретної місцевості. Нерідко він включає в свої картини архітектурні пам'ятки – античні будівлі і руїни. Їхні строгі класичні форми так само гармонійні, як і пейзажні мотиви. Світ його пейзажів повний живої краси і поетичних почуттів. Фігури людей, які художник вводить у свої картини, зазвичай пов'язані сюжетом, співзвучні своїм змістом або емоційною інтонацією образу природи чи за контрастом змісту (*«Пейзаж з Орфеєм і Еврідікою», 1648; «Пейзаж з Геркулесом і Какусом», 1649* тощо).

Вершиною пейзажної майстерності Пуссена і одними з останніх його робіт стала серія з чотирьох картин, що зображують пори року. Невідворотній рух природи від життя до смерті, від цвітіння до в'янення пов'язаний в них з людськими долями, втіленими в епізодах біблійних легенд. У ***«Весні»*** на тлі розкішної райської рослинності зображені перші люди – Адам і Єва. ***«Літо»*** зображує величну сцену жнив, на тлі ниви зображена сцена зустріч Рут і Воза. В ***«Осені»*** на тлі суворого, випаленого сонцем ландшафту посланці іудейського народу проносять гігантське гроно Ханаана, яке увібрала в себе

цілющі соки природи. ***«Зима»*** – сцена всесвітнього потопу. Гармонія природи і людського існування трагічно зруйнована. Стихія безжально нищить життя, і марні всякі зусилля з порятунку.



Цілком самостійну цінність мають малюнки Пуссена, які виконані в набагато більш вільній, живій манері, ніж його живописні полотна, – вони емоційні, різноманітні.

Значення Пуссена як у французькому, так і в європейському живописі величезне. На жаль, академічна манера, прийнята у Франції, і в Росії, засвоювала лише зовнішні моменти творчості Пуссена. У нього було мало учнів. Справжнім продовжувачем його справи стане в наступному, XVIII ст. Жак Луї Давид.

Клод Лоррен (1600–1682) – другий після Пуссена майстер пейзажу у французькій живопису XVII ст. Справжнє ім'я Клод Желле. Уродженець Лотарингії, він ще дитиною пов'язав своє життя з Римом. В своїх роботах він слідував класицистичним вимогам, що йде від ***Аннібале Караччі***. Однак його живопис абсолютно своєрідний і пізнаваний. Оригінальний він і у виборі мотивів, і в їх трактуванні. Лоррен майстерно писав морські мотиви (*«Ранок у гавані»*), величні пейзажі Компаньї. Героїзація природи Лоррену не властива. Його ліричні пейзажі, іноді меланхолійні, природа в них дихає спокоєм. Клод Лоррен більш вільний у побудові композиції, ніж будь-який з його сучасників. У нього зазвичай зустрічається низька лінія горизонту, що забезпечує чудову передачу бажаних просторових ілюзій. Новаторськи підходить художник до світла, що йде з глибини картини. Уникаючи різких контрастів, він передає тонкі переходи світлотіні.



Його живописна манера ретельна, але м'яка. Гармонійний Колорит, стриманий. У середній період його творчості переважає золотава гама, але з часом художник переходить до більш холодним сріблястим відтінкам. Прекрасним зразком творчості Лоррена стали його знамениті пейзажі, що зображують час доби (*«Ранок»*, *«Полудень»*, *«Вечір»*, *«Ніч»*).

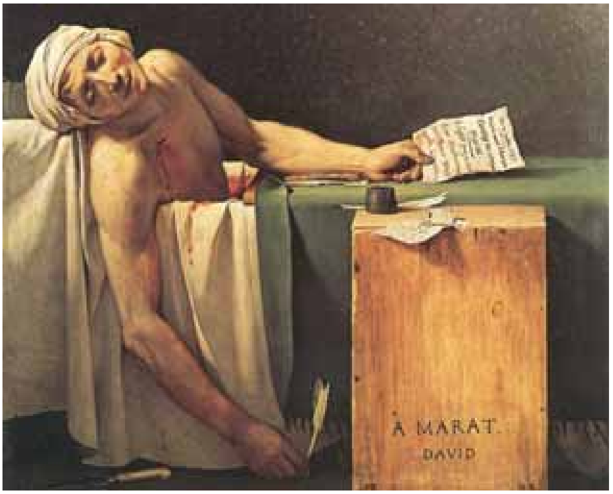
Графіка ***Клода Лоррена*** близька за характером його мальовничої майстерності. Особливо цікаві малюнки художника з натури. Вони виявляють спостережливість автора, його чуйну увагу до природних явищ.

Вплив Клода Лоррена на європейський пейзажний живопис відчувається останні три століття.

Жак Луї Давид (1748–1825) завершує низку видатних представників французького класицизму. В його ранній творчості можна виявити стильові елементи рококо і сентименталізму. Але, мабуть, це була юнацька данина моді. Пізніше, набуваючи власний почерк і самостійність художнього мислення, Давид переходить на позиції класицизму. Під час навчання в Італії художник відкриває для себе античність і надихається нею, сприйнявши її як приклад громадянськості в художній творчості. Публіцистична спрямованість, прагнення виразити героїчні волелюбні ідеали через образи античності характерні для зрілого класицизму.

Вперше у Давида принципи класицизму виявляються у картині *«Велізарій, хто просить милостиню»*. Потім публіка знайомиться з однією з найбільш послідовно класицистичних картин у всій історії живопису: ***«Клятва Гораціїв».*** Це твір суперечливий, у ньому є і енергійний заклик до боротьби, порив віддати всі сили, а якщо треба, і життя для досягнення свободи. Але картина гранично статична, вона схожа на ескіз для скульптора. Ми сьогодні повинні докладати деякі зусилля уяви, щоб зрозуміти, що означала ця картина Давида для його сучасників. Тоді вона всіма сприймалася як актуальне політичне проголошення.

Давид брав активну участь у роботі революційного якобінського Конвенту. Вершиною його творчості стануть полотна, де він передає трагізм і високий дух Великої французької революції. Не всі з них збереглися, так, наприклад, картина ***«Вбитий Лепелетьє»*** відома тільки по гравюрі Тардьє. Височина задуму, урочистість образного ладу, лаконізм, переважання об’ємного початку над кольором характерні для таких творів Давида, як «Ліктори приносять Бруту тіло його сина». За глибиною емоцій, що викликаються у глядача, на першому місці серед картин класицистів висувається полотно Ж.-Л. Давида ***«Смерть Марата».***



Після поразки революції Давид знову звертає свій погляд до античності, відтворюючи цю епоху як світ ідеальної краси і чистої гармонії. У його мистецтві наростають риси абстрагованості і розумової розповідності. Прикладом може служити картина *«Сабінянки, зупиняють битва між римлянами і собинянами»*.

З 1804 р. Давид стає *«першим художником»* Наполеона. Давид напише безліч портретів діячів цього періоду, віддаючи данину точним соціальним

характеристикам своїх моделей. Але також ним будуть створені байдужі, не надто вдалі по колориту помпезні полотна, що відображають різні етапи правління Наполеона. Наприклад, «Коронація», «Наполеон при переході через Сен-Бернар». У 1816 р., після реставрації Бурбонів, змушений був залишити Францію, переїхав до Брюсселя.

Учнями Давида були такі непересічні художники, як А. Мрв, Ф. Жерар, Ж.-О.-Д. Енгр та низка інших менш прославлених живописців.

У живописі ідеї класицизму втілювалися ***Антоном Рафаелем Менгсом*** (1728–1779). Цей художник із Саксонії став одним з найвпливовіших представників класицизму в Західній Європі.

Він народився в сім'ї художника Ізмаєля Менґса, портретиста, який працював у бароковому стилі. Навчався спочатку в батька, потім продовжив освіту в Італії, де і прожив більшу частину свого життя. Був членом римської Академії св. Луки, придворним живописцем в Саксонії, в цьому ж якості пропрацював кілька років у Мадриді.

Менгс писав алегоричні і міфологічні картини, портрети, займався монументальними розписами.

Особливо цікаві ранні портретні роботи Менґса, які він зробив на замовлення для Дрезденської картинної галереї в юності. Ці роботи зроблені в техніці пастелі, невеликі за розміром, але за питомим вираження духовності зображуваних постатей вони носять парадний характер. Картини позбавлені барокової алегоричності, патетики. Вони свіжі і безпосередні.

Ідеї Вінкельмана художник сприйняв натхненно: можливість створення в сучасній живопису благородства і природної простоти стародавніх греків його приваблювала. В історичних картинах, які користувалися величезним успіхом у сучасників, Менгс прагнув відтворити красу пластичного об'єму античних статуй, строгість їх композиційного рішення.

Життєва природність та гармонійність, які прагнув втілити Менгс, були співзвучні ідеям Просвітництва і сприймалися сучасниками Менґса як новаторство, хоча сьогодні ми бачимо, що він у своїй творчості залишався в рамках чисто зовнішнього проходження античним зразкам



Найбільш характерною роботою Менґса є розпис плафона «Парнас» на віллі Альбані в Римі. Розпис стелі Менгс трактує як станкову картину, намальовану на стелі. Йому абсолютно чужі барокові ілюзіоністські ефекти. Його класицизм найбільше втілений в картинах ***«Суд Паріса»*** та ***«Персей і Андромеда»***.

Портретний живопис Менґса і в зрілі роки є індивідуальним і своєрідним, демонструючи глибокий інтерес художника до натури. Серед його кращих останніх робіт ***«Автопортрет»***, що зберігається в Ермітажі.

Однією з перших відомих жінок-художниць була представниця німецького класицизму ***Марія Анна Ангеліка Кауфман*** (1741–1807). У творах

художниці багато емоцій, навіть деякої афектації, але це надавало її творам певного шарму і оригінальності. Прагнення до античної простоти і гармонії поєднувалося в них з гарним колоритом і різноманітними світлотіньовими ефектами. Вона привносить в класицизм елементи майже барокової фантазії, створюючи і зміцнюючи такі жанри, як історичне полотно за мотивами сучасного роману ***(«Прощання Абеляра і Елоїзи»***) або костюмований портрет ***(«Портрет дами в образі весталки»)***. Вона залишила також цілу серію портретів сучасників. На творчості Кауфман позначилося знайомство з мистецтвом Англії, де вона провела деякий час.



3. Класицизм в архітектурі

У цьому виді художньої діяльності успіхи класицизму великі, всеохоплюючі: будівлі в цьому стилі створювалися у всіх розвинених країнах, і більшість з них існує донині. Вони органічно виглядають і зберегли автентичність ансамблів, і добре вписуються в сучасну урбаністичну середу, прикрашаючи міста і села.

Архітектурі класицизму загалом притаманні *правильні геометричні форми, підкреслено статичні, організовані в логічно вибудувані ансамблі.* Класицизм виникає і тут як антитеза бароко з його пишністю, багатством декору і неспокійними, немов слизькими лініями. Як архітектурний стиль класицизм формується у Франції в XVII ст., а загальноєвропейським явищем він стає в XVIII–XIX ст. В основі уявлень про прекрасне в цьому стилі лежать ідеали Палладіо, історичним орієнтиром служить античність. ***Андреа Палладіо*** (1508 – 1580) об'їздив всі можливі на той період стародавні споруди в Італії, вивчаючи й описуючи їх. Тільки після того, як він, за його власними словами, «отримав у своє розпорядження всю мудрість древніх», Палладіо відчув себе підготовленим до самостійної творчості.

Палладіо працював в основному в двох містах – Віченці і Венеції. Його будови гранично практичні і в той же час у них проявляється історичність цього. Він спроектував одну громадську будівлю, багато приватних вілл, театр у Віченці, кілька церков у Венеції, а також кілька палаців.



Створюючи у Венеції ***церкви Сан-Джорджо Маджоре і Іль Реденторе***, Палладіо новаторськи підійшов до планування культової християнської будови. Церкви Палладіо просторі і світлі всередині, з бічними капелами, з наступними одна за одною

білими площинами стін і склепінь, білизна яких ще підкреслюється світлими частинами інтер'єру. Ці церкви призначені для здійснення обряду при яскравому сонячному світлі, при великому скупченні народу.



Зразок заміської споруди – вілла **«Ротонда»** біля Віченци. Тут класичні форми храмової архітектури перенесені в заміську садибу. Майстер використовував високий подіум, портик, ротонду і фронтон. Вони надають будівлі велич і благородство.

Античні зодчі прилаштовували портик тільки до одного фасаду – до головного. Палладіо розташував колонні портики з фронтонами на кожному з фасадів, що додало композиції закінчену симетрію, особливо вражаючу з далекої відстані.

У 1570 р. Палладіо публікує ***«Чотири книги по архітектурі».*** Три століття черпали з цих книг важливі принципи та рекомендації про те, що робить вигляд будівлі гармонійним. Вся неокласика XX ст. будувалася за законами Палладіо. І сьогодні, коли архітектура повністю змінилася, книга Палладіо дає ключ до бачення і втілення задуму, вчить бачити не тільки гармонію, але й недосконалість.

У Франції архітектори класицизму захоплювалися Палладіо, шукали в його творчості джерело натхнення. Тут видна лінія впливів: античність – Відродження – класицизм.

Однією з найяскравіших постатей в мистецтві Франції XVII ст. був ***Франсуа Мансар*** (1598–1666). Його ранні композиції носили «нестрогий» характер. Однак поступово майстер рухається до ясності компонування, раціональності концепції, врівноваженості і строгості. Мистецтво Мансара ґрунтується на витонченому інтелектуалізмі і на глибокій увазі до людського сприйняття, до самопочуття людини перед обличчям архітектури.

Мансар першим став вирівнювати систему ордерів по горизонтальних лініях, які проходять через весь об'єм будівлі. Зодчий представляє свій будинок як цілісний обсяг, що володіє єдиною внутрішньою структурою, зримо вираженою в членуванні фасадів. Ні в одному з творів Мансара класицистичні тенденції не є вичерпними. Структура його образів складна. Його роботи в ***замку Блуа***, у ***палаці Мезон***, участь в перебудові Лувра показують, що творчість Мансара було приватним випадком бароко, що складається на службі класичного підходу до творчості.



Основою архітектурної мови класицизму стає ордер, в пропорціях більш близький античному, ніж в архітектурі попередніх епох. Стіни трактуються як гладенькі поверхні, що обмежують

чіткі, симетрично розташовані обсяги. Ці принципи поширюються і на садово-паркове мистецтво. Французький класицизм розробляє так званий *«регулярний парк»* (*архітектор А. Ленотр*), в якому суворо скомпоновані правильної форми клумби і газони, що утворюють симетричні візерунки, підкреслено впорядковані порівняно з природними об'єктами.

У XVIII ст. на противагу цій ідеї буде розвиватися так званий англійський парк, або пейзажний парк. Він стає ідеальним обрамленням для класицистичної будівлі. В англійській класицистичній архітектурі переважає *«палладіанство»,* тісно пов'язане з розвитком ***паркового мистецтва*** (*архітектори У. Кент, Дж. Пейн, У. Чеймберс)*, про посилення інтересу до античних зразків свідчать споруди братів Адам.

У кінці XVIII на початку XIX ст. класицизм розвивається також в Італії (*архітектор Дж. Пьермаріні*), в Іспанії (*архітектор Х. де Вільянуєва)*, країнах Східної Європи, Скандинавії, США (*архітектори Т. Джефферсон, Дж. Хобан*).

Питання до лекції № 9:

1. Що в перекладі означає *«бароко»*?
2. Які фактори сприяли виникненню бароко в Західній Європі?
3. Перелічіть найвідоміші пам'ятки барокової архітектури.
4. Творчість якого художника вважається вершиною західноєвропейського барокового живопису?
5. Назвіть п'ять основних відмінностей між бароковим і класичним стилями, що виділяє Генріх Вельфлін.
6. Перелічіть імена найвідоміших художників – представників класицизму.
7. Назвіть риси, притаманні архітектурі класицизму. В чому полягають відмінності архітектури бароко і класицизму?

Лекція 2. Західноєвропейське мистецтво XIX ст.

План

1. Романтизм
2. Реалізм
3. Мистецтво модерну
4. Імпресіонізм

1. Романтизм

Мистецтво романтизму формується в полеміці з класицизмом. В соціальному аспекті появу романтизму пов'язують з Великою французькою революцією XVIII ст., він виникає як реакція загального піднесення з приводу її початку, але і як глибоке розчарування у можливостях людини при її враззливості. Більше того, німецький романтизм пізніше вважали безкровним варіантом Французької революції.

Як ідейно-художній напрям романтизм заявляє про себе в першій половині XIX ст. Він постає передусім як літературний напрям – тут

активність романтиків висока і успішна. Не менш значуща музика того часу: вокал, інструментальна музика, музичний театр (опера і балет) романтизму складають і сьогодні основу репертуару. Проте в образотворчих і просторових мистецтвах романтизм виявив себе менш яскраво і за кількістю створених творів, і за їхнім рівнем. Живопис романтизму доходить до рівня шедеврів у Німеччині і Франції, інша Європа відстає. Про архітектурі романтизму і говорити не прийнято. Деяка своєрідність тут виявляє тільки садово-паркове мистецтво, та й то романтики розвивають тут ідею англійського ландшафтного, або природного, парку. Є місце також деякій неоготичній тенденції, адже романтики бачили своє мистецтво в схемі: готика – бароко – романтизм. Такий неоготики чимало представлено в слов'янських країнах.

Образотворче мистецтво романтизму

У XVIII ст. термін «*романтичний*» позначав «*дивне*», «*фантастичне*», «*мальовниче*». Нескладно помітити, що слова «романс», «роман» (лицарський) етимологічно дуже близькі.



У XIX ст. термін трактували як назву літературної течії, протилежної за своїм установкам класицизму.

В образотворчих мистецтвах романтизм цікаво проявив себе в живописі і графіці, менш чітко – в скульптурі. Найбільш послідовна школа романтизму склалася ***у Франції***, де йшла запекла боротьба з догматизмом і абстрактним раціоналізмом в офіційному мистецтві в дусі академічного класицизму. Засновником романтичної школи живопису був ***Теодор Жеріко*** (1791–1824). Він навчався у майстрів класицизму, але, зберігши від класицизму тяжіння до узагальнено героїзованих образів, Жеріко вперше висловив в живописі почуття конфліктності світу, прагнення до експресивного відображення значних подій сучасності. Вже перші твори митця виявляють високу емоційність, «нерв» епохи наполеонівських воєн, в яких було багато бравади (*«Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, що йде в атаку», «Поранений кірасир, який залишає поле бою»*). Вони відзначені трагічним світовідчуттям, почуттям розгубленості. Герої класицизму таких почуттів не мали або не висловлювали їх публічно і не естетизували зневіру, розгубленість, тугу. Живописні полотна художників романтизму написані динамічно, в колориті переважає темний тон, який пожвавлюється інтенсивними колірними акцентами, стрімкими пастозними мазками.

Жеріко створює неймовірно динамічну картину ***«Біг вільних коней в Римі»***. Тут він перевершує по переконливості передачі руху всіх попередніх художників.

Один з найголовніших творів Жеріко – картина ***«Пліт Медузи»***. У ній він зображує реальні факти, але з такою силою узагальнення, що сучасники побачили в ній не образ однієї конкретної корабельної аварії, але всієї Європи, яка перебуває в розпачі. І лише окремі, найбільш стійкі люди продовжують

боротьбу за виживання. Художник показує складну гаму людських почуттів – від похмурого відчаю до бурхливого вибуху надії. Динаміка цього полотна визначається діагоналлю композиції, ефектним ліпленням обсягів, контрастнимм перепадами світлотіні.

Жеріко встиг проявити себе як майстер портретного жанру. Тут він також виступає як новатор, визначаючи образну специфіку портретного жанру. В ***«Портреті двадцятирічного Делакруа»*** і в автопортретах виражене



уявлення про романтичну натуру художника як про незалежного творця, яскраву, емоційну особистість. Він закладає основи романтичного портрета – згодом одного з найуспішніших романтичних жанрів.

Долучився Жеріко і до пейзажу. Подорожуючи по Англії, він був вражений її видами і віддав данину її чарівності, створивши безліч пейзажних картин, написаних як маслом, так і аквареллю. Вони багаті за кольором, тонкі за спостереженнями. Художник назвав їх ***«Велика і мала англійська сюїти».*** Як характерно для романтика назвати образотворчий цикл музичним терміном!

На жаль, життя Жеріко виявилася коротким, але він поклав початок славної традиції.



З 1820-х рр. головою романтиків-живописців стає ***Фердинанд Віктор Ежен Делакруа*** (1798–1863). Мав сильний вплив Жеріко, з яким товаришував з учнівської лави. Вивчав живопис старих майстрів, особливо Рубенса. Подорожував по Англії, був захоплений живописом Констебла. Делакруа володів пристрасним темпераментом, потужною творчою фантазією і високою працездатністю. З початкових кроків на професійному терені Делакруа рішуче слідував за романтиками. Перша картина, яку він представив, зображала Данте і Вергілія у човні, що перетинає Стікс *(«Човен Данте»)*. Картина сповнена трагізму, похмурого пафосу. Наступним полотном *«Різанина на Хіосі»* він відгукнувся на реальні події, пов'язані з стражданнями греків від турецького ярма. Тут він відкрито висловив свою політичну позицію, прийнявши в конфлікті бік греків, яким він співчував, – тоді як французький уряд загравав з Туреччиною.



Картина викликала і політичні, і мистецтвознавчі нападки, особливо після того, як Делакруа під впливом творчості Констебла переписав картину в більш світлих тонах. У відповідь на критику художник створює полотно ***«Греція на руїнах Міссолонгі»***, в якому знову звертається до болючої теми боротьби Греції за звільнення від турецького ярма. Ця картина Делакруа більше символічна, жіноча фігура з піднятою рукою в жесті уособлює всю країну. Вона як би передбачає образ Свободи в прийдешньому, найзнаменитішої роботі художника.

У пошуках нових героїв, сильних особистостей Делакруа часто звертається до літературних образів Шекспіра, Гете, Байрона, Скотта: *«Тассо в будинку божевільних», «Смерть Сарданапала», «Вбивство єпископа Льєжського»; робить літографії до «Фауста», «Гамлета»,* зображуючи найтонші відтінки почуттів героїв, чим заслужив похвалу Гете. Делакруа підходить до художньої літератури так, як його попередники підходили до Святого Письма, роблячи з нього невичерпне джерело сюжетів для картин.



У 1830 р. під безпосереднім враженням Липневої революції Делакруа написав велике полотно ***«Свобода, що веде народ» («Свобода на барикадах»)***. Над реалістично зображеними фігурами учасників революційної боротьби, бідних, здебільшого молодих людей, захоплених боротьбою, ширяє чудова жінка, що нагадує «геніїв» Веронезе. У неї в руках прапор, обличчя натхненно. Це не просто алегорія свободи в дусі класицизму, це високий символ революційного пориву. Однак не можна і відмовитися від живої, чуттєвої жіночої фігури – так вона приваблива. Картина вийшла складною, чарівною, динамічною.

Як справжній романтик, Делакруа подорожує по екзотичних країн: Алжиру, Марокко. З подорожі він привозить п’ять картин, серед яких ***«Левове полювання в Марокко»***, мабуть, данина вражаючому Рубенсу.

Делакруа багато працює як декоратор, створюючи монументальні твори в Бурбонському і Люксембурзькому палацах, паризьких церквах. Він продовжує працювати в жанрі портрета, створюючи образи людей епохи

романтизму, наприклад Ф. Шопена. Творчість Делакруа належить до вершин живопису XIX ст.

Живопис і графіка німецького романтизму здебільшого тяжіють до сентименталізму. І якщо німецька романтична література дійсно становить цілу епоху, то про образотворче мистецтво цього не скажеш: в літературі були «*Буря і натиск*», а в образотворчому мистецтві – ідеалізація патріархального сімейного побуту. Показова в цьому сенсі творчість ***Людвіга Ріхтера*** (1803–1884): *«Лісове джерело поблизу Ариччі», «Весільна процесія навесні»* тощо. Йому належать також численні малюнки на теми казок і народних пісень, зроблені в сухуватійманері.

Але є одна масштабна фігура в німецькому романтизмі, яку не можна не згадати. Це ***Каспар Давид Фрідріх*** (1774–1840). Він був пейзажистом, навчався в Академії мистецтв в Копенгагені. Пізніше оселяється в Дрездені, займається викладанням.

Його пейзажна оригінальна манера, картини запам'ятовуються з першого знайомства, в них відчувається, що це пейзажі художника-романтика: вони послідовно виражають специфіку романтичного світовідчуття. Він писав ландшафти південної Німеччини та Балтійського узбережжя, порослі лісом дикі скелі, пустельні дюни, замерзле море. Люди іноді присутні на його картинах, але ми рідко бачимо їхні обличчя: фігури, як правило, звернені до глядача спиною. Фрідріх прагнув передати стихійну міць природи. Він шукав



і знаходив співзвуччя природних сил і людських настроїв і пошуків. І хоча він досить точно відображає життя, мистецтво Фрідріха не реалістично. Це відлякувало в недавньому минулому радянських мистецтвознавців, про художника мало писали, майже не було його репродукцій. Зараз ситуація змінилася, і ми можемо насолоджуватися глибокою одухотвореністю його картин, меланхолійною відстороненою споглядальністю пейзажів Фрідріха. Чітка ритміка композиції, строгість малюнка з'єднуються в його роботах з контрастами світлотіні, багатою світловими ефектами. Але часом Фрідріх доходить у своїй емоційності до щемливої туги, відчуття тлінність усього земного, до заціпеніння містичного трансу. Сьогодні ми переживаємо сплеск інтересу до творчості Фрідріха. Його найбільш вдалі роботи – *«Загибель «Надії» в льодах», «Монастирське кладовище під снігом», «Меса в готичній руїні», «Захід сонця на морі»* та ін.

В українському та російському романтизмі в живопису є багато суперечливого. До того ж довгі роки вважалося, що гарний художник – реаліст. Ймовірно тому утвердилася думка, що *О. Кіпренський і А. Венеціанов,*

В. Тропінін і навіть *А. Куїнджі* – реалісти, що нам представляється невірним, вони – романтики.

2. Реалізм

Реалізм в літературі і мистецтві – напрям, що прагне до зображення дійсності у формах самої дійсності. У такому визначенні закладено протиріччя: максимальна близькість до форм життя в мистецтві веде творця за межі художнього. Великий Гете, розмірковуючи про те, що буде, якщо художник намалює сидячу перед ним собаку точно такою ж, як вона є в житті, іронізував: «дві собаки».

Реалізм як творчий метод закладений у самій природі мистецтва. Коли Аристотель говорив про мімезис, про наслідування мистецтва життя, він мав на увазі реалістичні начала в художній діяльності. Там, де формувався жанр портрета, художники прагнули передати схожість моделі і зображення. Могли при цьому і полестити, що пізніше назвуть *ідеалізуючим реалізмом*. Пізніше з'являться ще й *фантастичний, і критичний, і соціалістичний, і магічний реалізм*. А в кінці 60-х рр. минулого століття Роже Гароді висуне ідею реалізму без берегів: *тобто раз мистецтво за своєю природою відбиває життя, то будь-яке мистецтво реалістичне*. Ця теза викликала бурхливі дискусії, що призвели до деяких уточнень терміна.

Класичним вважалося визначення Ф. Енгельса*: «реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах»*. «Типові характери» у «типових обставинах» неодмінно виявляють соціальний детермінізм. Людина в реалістичних творах постає істотою соціальною.

Реалізм формується в 60-х роках XIX ст. як основний художній принцип в першу чергу в літературі. В образотворчих мистецтвах, особливо в живопису, реалізм тісніше пов'язаний з достовірністю зображення. Можливо, саме тут реалізм вкрай близько сходиться з натуралізмом. Живописець, прихильник реалізму, зобов'язаний показувати соціальний характер людини, передаючи через зображення героя тривоги і сподівання свого часу.

Реалізм протиставляється, з одного боку, напрямами, в яких зміст відповідає формальним вимогам (умовна формальна традиція, канони «абсолютної краси», прагнення до формальної гостроти, «новаторства»); з іншого боку – напрямам, які беруть свій матеріал не з реальної дійсності, а зі світу фантазії, або шукають в образах реальної дійсності «вищу» містичну або ідеалістичну реальність. Реалізм виключає підхід до мистецтва як до вільної «творчої» гри і передбачає визнання реальності і пізнаванності світу. Ці аспекти протиставляють реалізм як класицизму, так і романтизму. Тут же закладені наступні – приховані і явні –дискусії реалістів і представників модернізму. Реалізм залишається особливо послідовною течією в літературі.

Але є сфери мистецтва, де можливості реалізму обмежені. Якщо можливий, наприклад, будинок у стилі класицизму або бароко, то складно уявити, як повинен виглядати будинок в «реалістичному» стилі.



Парадоксально, але саме в епоху реалізму з'являється архітектурний напрям, який отримав назву ***«еклектика».*** Будівлі в цьому стилі виявляються в будь-якому скільки-небудь великому місті світу, який вже існував у позаминулому столітті. Наша країна не являє собою виключення. Сьогодні у строкатій картині міського середовища ці споруди виглядають привабливо, респектабельно. В свій час тільки ледачий не засуджував їх за невиразність стилю, ускладненість ліній, нефункціональну декоративність. Колони тут нічого не підтримують, арки нікуди не ведуть, вікна можуть виявитися помилковими, а дах готично загостреним тощо.

3. Мистецтво модерну

Модерн (фр. moderne від лат. modernus – *новий, сучасний*) – період розвитку європейського мистецтва на рубежі XIX–XX ст., що включає різні художні течії і школи, представників яких об'єднувало антиеклектичний рух – прагнення протиставити свою творчість еклектизму попереднього періоду. Звідси назва. Термін *«модерн»* слід відрізняти від загального змісту слова «сучасний» і від поняття «сучасне мистецтво», а також від модернізму. Модерний період відносно короткий, має досить чіткі хронологічні межі: від кінця 1880-х рр. до 1914 р. Соціальна характеристика модерну суперечлива: мистецька громадськість мріяла про загальну царську красу, але в реальності вийшов суто буржуазний стиль. На виникнення *«нового мистецтва»* вплинув *романтизм* у формах національно-романтичного руху, що почався в Європі після наполеонівських воєн, і *символізм*, оформлений в окреме західноєвропейське мистецтво в 1870–1880-ті роках Проте національний романтизм раніше, в 1830–1880-х рр., сприяв формуванню ідеології *історизму* та *еклектики*, а символізм притаманний мистецтву, особливо архітектурі, на всіх етапах розвитку. Тому справжньою основою «нового стилю» слід вважати не ідеологію рубежу століть, а зміну принципів формоутворення, що має більш глибокі внутрішні причини. Рубіж XIX–XX століття мав значення етапу, що завершував грандіозний цикл розвитку європейської культури, яка починалася ще за часів античності. Багатьом, мабуть, тоді здавалося, що на їхніх очах створюється абсолютно нове мистецтво. У період модерну відбувалося стрімке переосмислення старих і відкриття нових художніх форм та прийомів, зближення і злиття різних видів і жанрів мистецтва. Художники модерну зухвало ламали звичні норми і межі. Німецький вираз

«Jahrhundertwende» *«поворот століть»*, краще визначає зміст цього періоду, ніж традиційний французький вираз «fin de siede» (*кінець століття*).

Дійсно, так само, як і на початку XX століття, на рубежі століть переважав ідеалізм, віра в те, що мистецтво може змінити життя. Художники модерну стали використовувати в своїй творчості різні форми: грецької архаїки, крито-мікенського мистецтва, античної класики, екзотичного мистецтва Китаю та Японії, готики і Ренесансу, мистецтво етрусків і французького рококо. В порівнянні з попереднім періодом еклектики частіше застосовувався принцип, що забезпечує цілісність зовнішніх і внутрішніх, декоративних і конструктивних елементів композиції. Прагнення до такої цілісності і є головною рисою мистецтва модерну. В той же час різноманіття художніх форм і різних композиційних прийомів, складність перехідної епохи, її короткочасність не дозволили принципу цілісності реалізуватися досить повно у всіх творах. Тому в період модерну існували різні стилістичні течії. У Франції: *«флореальне», або ар нуво («нове мистецтво»),* в Австрії та Шотландії – *геометричне*, в Німеччині близьке французькому ар нуво мистецтво назвали *«югендштилем»*, в Італії – *«ліберті»* тощо.

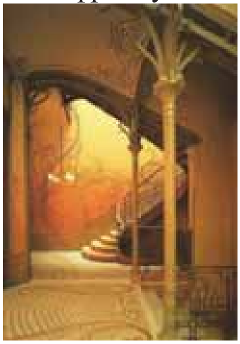
В Україні утвердився термін ***«модерн»*** (в західноєвропейському мистецтвознавстві він не використовується, зазвичай застосовують назву «ар нуво», а слово «модерн» означає просто сучасний, актуальний, передовий).



Проте всі ці терміни – не синоніми, вони мають різний зміст. Картина розвитку мистецтва в цей час ускладнюється тим, що в період модерну існували твори не тільки в «стилі модерн». Продовжували створюватися композиції в дусі *історизму та еклектики*, стилізацій в руслі національно-романтичного руху. Так, з 1895 р. в Лондоні за проєктом архітектора ***Джона Бентлі*** (1839–1902) зводився грандіозний ***католицький Вестмінстерський собор***. Він будувався у *«візантійському стилі»,* за зразком церков у Константинополі та Равенні, прикрашався кольоровими мармурами і мозаїками. Настільки незвичайне спорудження відносять до течії *«візантійського відродження»* кінця XIX – початку XX ст.

Однак особливості трактування форм, нюанси силуету і внутрішній декор демонструють нові «модернові» риси, відсутні в стилізаціях середини XIX ст. Культ вигнутої лінії, натуралістичність мозаїчних зображень, прагнення до синтезу різнохарактерних елементів відрізняють також архітектуру «романського відродження» кінця XIX ст. в Західній Європі і США. Про утопічність відродження старих форм у період модерну нагадує незавершеність Вестмінстерського собору. В інтер'єрі мозаїки покривають тільки нижню частину стін, склепіння залишилися порожніми і зяють неприємною чорнотою. Споруда виявилася дуже дорогою, а творець храму ***Дж. Бентлі*** помер від серцевого нападу, не побачивши закінчення робіт. На

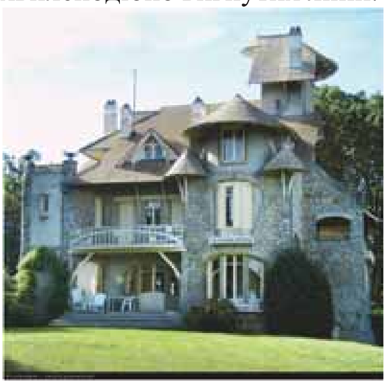
початку XX ст. в архітектурі відроджувалося неокласичне мистецтво та зароджувався конструктивізм. Ці течії взаємодіяли між собою. Тому, наприклад, *неорококо, неоготика, неокласицизм, «мавританський стиль», «неоруський стиль»* або *конструктивізм* періоду модерну відмінні від стилів під тотожними назвами інших історичних періодів. У зв'язку з цим виникає проблема відокремлення понять періоду модерну від *«стилю модерну»*: друге поняття виникло вже після першого. Під *«стилем модерн»* розуміють одне з найяскравіших мистецьких явищ рубежу століть – *флореальну течію*, що зародилася в Бельгії і Франції і тому більш відому в Європі під французькою



назвою. Характерна ознака творів, виконаних у цьому стилі, – хвилеподібна вигнута лінія. Звідси назва: орнаментально-декоративне мистецтво. Останнє, однак, менш вдало, оскільки при явній, демонстративній декоративності твори в стилі ар нуво не являють собою зовнішнє прикрашення, що типово для творів попереднього періоду еклектики.

Естетика зігнутої лінії, яка народилася в живописі французьких постімпресіоністів, а потім посилена східними впливами, набула в період модерну конструктивний характер. Витоки цієї метаморфози слід шукати в англійському мистецтві. Розвиваючи ідеї, закладені ***Дж. Раскіним*** і ***У. Моррісом*** в русі *«Мистецтва і ремесла»*, англійські художники *А. Макмардо, С. Імейдж, У. Крейн, архітектори Ф. Уебб і Н. Шоу* в 1882 р. створили студію ***«Гільдія століття».*** В роботах художників студії простежується захоплення мистецтвом Сходу і естетикою вигнутих ліній, а також прагнення до раціональності та конструктивності.

У 1892 р. бельгійський художник Анрі Ван де Велде (1863–1957), захоплювався живописом Ж. Сірка, відрікся від *«фігуративного мистецтва»* і звернувся спочатку до абстрактної творчості, а потім до орнаментиці хвилеподібно вигнутих ліній. У 1893 р. бельгійський архітектор ***Віктор Орта***



(1861–1947) створив знаменитий *інтер'єр особняка Тассель*, в якому химерно вигнуті лінії декору візуально зливаються з елементами будівельної конструкції: конструкція плавно переходить у форму, а форма – декор на площині або вигнутих поверхнях. «Новий стиль» розвивався настільки інтенсивно, що вже в наступній будові Орта – *«Народному домі»* в Брюсселі (1896–1898) – помітнішими стають елементи *конструктивізму*. Своє кредо архітектор визначив наступним чином: *«Я хочу вже у фасаді відобразити план і конструкцію будівлі так, як це робилося в готиці, і подібно готиці виявити матеріал, а природу - відобразити в стилізованому декорі»*. Ці слова можна вважати програмою художнього синтезу – основної ідеї мистецтва «стилю

модерн», яка пронизувала собою всі види мистецтва. У будівлях ***Ф. Журдена*** (магазин *«Самарітен»* в Парижі, 1905) і особливо в творах ***Е.-Ж. Гімара*** характерний *«органогенний»* початок, що перетворює металеві конструкції в химерні зарості фантастичних квітів. Біоподібні, флореальні форми химерних огорож паризького метро, створених за проєктом Гімара, до такої міри відповідали смакам нового стилю, що мистецтво ар нуво в Парижі в свій час називали *«стилем метро»* або *«стилем Гімара»*. Вершин фантасмагорії ця тенденція досягла у творчості іспанського архітектора ***А. Гауді***. Цікаво також порівняти «стиль Гімара» з флореальними мотивами неоросійського стилю цього періоду.

Ще раніше, у 1856 р., ***Ф. Бракмон*** відкрив парижанам красу японських гравюр. Японським мистецтвом захоплювалися французькі живописці, художники групи «Набі» та «Естетичного руху», об'єднання, очолюваного письменником *О. Уайльдом*. Твори східного мистецтва колекціонували *Е. Золя і брати Гонкур*. У 1891 р. вийшла в світ монографія Е. Гонкура про японського художника К. Утамаро. Через два-три роки парижани називали «новий стиль» *«гонкуровським»* (у ці ж роки в Англії, де завжди сильніше відчувалися раціоналістичні тенденції, «новий англійський стиль» іменували *«яхтовим»* (англ. «yacht style»). Англійський комерсант Семюел Бінг (1838–1919) у 1876 р. відкрив у Парижі магазин *«La Porte Chinoise»* (фр. «Ворота в Китай»), а в 1895 р. магазин *«Maison de l'art Nouveau»* (фр. «Будинок Нового Мистецтва»), в якому поряд з товарами з Китаю та Японії продавалися твори французьких художників Е. Галле, Е. Грассе, Е. Колони, Р. Лаліка, П. Боннара, Ж.-Е. Вюйара, А. де Тулуз-Лотрека, бельгійця А. Ван де Велде, норвежця Е. Мунка, англійця Ф. Бренгвіна, американця Л. К. Тіффані.

Художній стиль ар нуво еволюціонував. На першій стадії розвитку, відповідно до гасла, висунутого А. Ван де Велде: *«Назад до природи»*,



художники прагнули звільнитися від надмірностей декору, властивих еклектизму *«вікторіанського стилю»*, *другого ампіру, необароко і «неоренесансу»* середини XIX ст. На другій стадії архітектори модерну переходили до цілісного проєктування будівлі «зсередини назовні» (раніше панував протилежний метод окремого оформлення фасаду за принципом *«листкового пирога»*). При цьому відроджувалася стара традиція, коли архітектор малював все «до останнього цвяха»: від загального ескізу споруди до малюнків дверних ручок, віконних плетінь, світильників і камінів. Причому в якості основного мотиву міг бути обраний будь-який завиток або інший невеликий формальний елемент. Так, наприклад, візерунок вентиляційної решітки міг стати домінантним мотивом, як відлуння, що повторюється в інших формах і в композиції цілого. Це надавало певну містичність, загадковість і уберігало стиль модерн від зайвої раціональності. У 1890–1900-ті рр. стали інтернаціональними мотиви морської хвилі, витких рослин, квітів ірисів, лілій, цикламенів, а також ці мотиви порівнювалися з рослинними

формами лебединих ший, млосних і блідих жіночих осіб – дів з довгим хвилястим волоссям, довгими руками і струмуючими складками одягу. Поети-символісти не змусили себе чекати, оспівуючи «блідий ідеал» і, порівнюючи молоде мистецтво з крито-мікенським, етруським, *«полум'яніючою готикою»* Середньовіччя і французьким рококо. Як і в епоху рококо, в моду входили бліді тони: сіро-блакитний, світло-зелений, «солом'яний», палевий, блідо-рожевий... В 1900–1910-і рр., насамперед в школі віденського модерну – послідовників архітектора *О. Вагнера* –використовувалися інші форми: прямі лінії і кути, мотив *«шахової сітки»*. За пристрасть до цих форм австрійського архітектора ***В. Хоффманна*** (1870– 1956) прозвали «дощаним», або «квадратним Хоффманном». У 1900 р. у Відні, а потім у 1902–1903 рр. у Москві з великим успіхом пройшла виставка шотландського художника ***Ч. Макінтоша***. Під впливом прямих ліній меблів Макінтоша «флораліст» ***Ст. Орта*** заявив: *«Я відійшов від квітів і листя і зайнявся стеблами і палицями»*.

Живопис і скульптура періоду модерну, залишаючись в рамках камерного мистецтва «салонних» творів, відірваних від живильного середовища конструктивного формоутворення, не дала світу видатних імен. Друга причина, по якій образотворче мистецтво модерну не залишило яскравого сліду, бачиться в тому, що модерністи претендували на створення в живопису і графіці «великого стилю», стираючи магнітний кордон між елітарним і масовим мистецтвом, але спроби поєднати непоєднуване видимого успіху не принесли. *Що дійсно прославило модерн*, так це його *незабутня архітектура і неповторне прикладне мистецтво*. Архітектура періоду модерну складна, різноманітна, метафорична: для фасадів будівель модерну характерна асиметрія, яка, на відміну від зовнішньої, формальної схеми класицизму, виникає від органічного руху обсягів «зсередини назовні».

Те, що відбувалося в період модерну інтенсивне розширення аудиторії – замовників, споживачів мистецтва призвело до двояких наслідків. З одного





боку – до проникнення витонченої естетики, ідей символізму та вишуканої поезії – досі відірваних від високого мистецтва сфер матеріального виробництва: вироби декоративного і прикладного мистецтва, ювелірні прикраси, житловий інтер'єр, моделювання одягу. З іншого боку, міщанські смаки, комерційний інтерес, вульгарність повсякденного житті і проза розвиваючого капіталізму стали чинити сильний тиск на митців, які відгукнулися величезною кількістю творів, зроблених на догоду примітивного смаку. Зокрема, для живопису модерну характерний *еклектичний прийом з'єднання фантастичних та натуралістичних елементів*. «Прекрасна епоха» (фр. belle Epoque) виявляється, що при ближчому розгляді не така вже й прекрасна. Боячись потонути у вульгарності буденності, художники висунули

утопічну ідею ***пан-естетизму***, яка полягає в тому, що етику можна подолати естетикою і з допомогою високого мистецтва опинитися «по той бік добра і зла». Мрія про тотальну естетизацію, розчинення життя в мистецтві опановувала умами письменників і художників. Ці ідеї, зокрема, знайшли відображення у статті *Ст. Розанова «Естетичне розуміння історії»* (1892). Дослідники мистецтва модерну відзначають паралелі в символістській поезії і химерних образах образотворчого мистецтва. Наприклад, фантастичні квіти у склі Е. Галле і ювелірних виробах Р. Лаліка здаються ілюстраціями до *«Осяяня»* («Illuminations») ***А. Рембо***: *«О, потаємні самоцвіти – розкрилися квіти!.. Квіти, що ростуть лише в снах, Розпускаючись, дзвенять і сяють... Наготу осіняють, пронизують і приховують веселки, трави, море»* (1872–1874). У 1891 р. знаменита актриса Сара Бернар замовила у ювеліра ***Рене Лаліку*** (1860–1945) парюру (комплект прикрас). Французький майстер використовував стилізовані природні форми, поєднання золота, «віконної емалі», бурштину, слонової кістки, діамантів, срібла, алюмінію і простого скла. В особливо урочистих випадках С. Бернар любила показуватися в прикрасах роботи Р. Лаліка. У 1898 р. колекціонер і меценат К. Гульбекян познайомився з ювеліром і запропонував йому зібрати музей власних творів. Такий музей був створений в Лісабоні, він являє собою одну з найбільш фантастичних колекцій у світі.

У Росії данину модерну віддав знаменитий ювелір ***К. Фаберже***. Для назв творів мистецтва періоду модерну характерні екзотичні визначення: «павичеве око», «колір червоної парчі», «синьо-зелений атлас павиного пір'я», «перламутр ніжної ночі»... Відроджувалися класичні мотиви і матеріали, а також рідкісні техніки емалювання, іризації та розпису скла емалями, кракле – прийоми венеціанського склоробства епохи Відродження. Звідси термін *«венеціанське відродження»* (англ. «venetian revivah»). Ювелірна обробка деталей, використання незвичайних матеріалів



проникають в живопис. Таке мистецтво ***Густава Клімта*** (1862–1918) – австрійського живописця, театрального декоратора і художника-графіка. Яскраві сині, зелені, червоні кольори його картин, сплощеність малюнка, орнаментальність, незвичайна фактура із дрібних квадратів і прямокутників викликають у пам'яті візантійські мозаїки і японську графіку. Р. Клімт з'єднував живопис олією з аплікацією та інкрустацією, введенням в картину смальти, майоліки, міді і латуні, напівдорогоцінного каміння і навіть коралів. Причому умовність подібних прийомів не кращим чином поєднувалася з

натуралізмом вульгарних алегорій в дусі модних віденських салонів академічного живопису.

Та ж подвійність відрізняє мистецтво англійського художника ***Обрі Бердслі*** (1872–1898). Вишуканий естетизм дивним чином поєднується в його творах з ділетантизмом і порочним смаком на межі порнографії.

Не можна не сказати про трагічний, експресивний живопис норвежця ***Едварда Мунка*** (1863–1944). Його найвідоміша картина ***«Крик»*** (1893) справила на сучасників приголомшуюче враження – андроїдна фігура із застиглою маскою замість обличчя на тлі зламаних ліній являє собою втілення жаху і самотності людини в тлінному світі. Суть світовідчуття Мунка, символізм його творчого стилю можна зрозуміти з лаконічним, але образним визначенням польського письменника-модерніста Станіслава Пшибишевського: *«Крик»! Неможливо дати навіть уявлення про цю картину, – вся її нечувана могутність у колориті. Небо сказилося від крику бідного сина Єви. Кожне страждання – це безодня затхлої крові, кожне протяжне страждання – клуби смуг, нерівних, грубо переміщених, немов киплячі атоми народжених світів... І небо кричить, – вся природа зосередилася в страшному урагані крику, а попереду, на помості, стоїть чоловік і кричить, стискуючи обома руками голову, бо від таких криків лопаються жили і сивіє волосся»*. Мунка називають предтечею імпресіонізму.



4. Імпресіонізм

В рамках модерністських шукань в області образотворчих мистецтв місце лідера займає живопис. В останній третині XIX ст. у Франції складається група художників (*Клод Моне, Огюст Ренуар, Едгар Дега, Едуар Мане, Камілл Пісарро, Берта Морізо* та ін), які прагнуть змінити мистецтво, зокрема живопис. Вони довго не отримують визнання за межами свого кола, але з часом досягають поставлених цілей. Назва групи *«імпресіоністи»* носила спочатку іронічний характер, немов визначаючи несерйозний підхід, протипоставлений суворому академізму. Термін взятий від



назви картини ***Клода Моне «Враження. Схід сонця»*** («Impression. Soleil levant»), що експонувалася на виставці 1874 р. серед інших картин, відкинутих Академією мистецтв. Цей «салон знедолених» мав колосальний успіх, як і наступні сім виставок цієї групи аж до 1896 р.

Імпресіоністи дійсно змінили мистецтво, а значить, і весь світ. Вони розвинули кращі традиції європейського живопису, збагативши його своїм суб'єктивним досвідом. Імпресіонізм естетизує реальність в її безпосередніх рисах, пейзаж у них стає активною дійовою особою, переставши бути фоном для персонажів. Свіжість барв, ошатність колориту роблять їхній живопис дуже унікальним. Сприйняття цих картин вимагає від глядача певного вдосконалення. Витончене почуття колориту, експерименти з кольором, динаміка оптичних побудов приваблюють глядача, організовують його враження від картин. Критика імпресіонізму ґрунтувалася на відступах художників від буквального відображення дійсності. Не відразу було зрозуміло, що в їх творчості більше правди у відображенні реального світу, ніж у натуралістів.

Пейзажі писалися виключно на пленері – продовжуючи традиції барбізонців, імпресіоністи розробили систему законів пленеру. В їхніх пейзажах зображувалася буденна природа у всій її жвавості, мінливості, у складних стосунках природи і людини. Для повноти колористичного враження імпресіоністи використовують локальні кольори, аналітично розкладаючи складні відтінки на чисті кольори, що змішуються в оці глядача. При цьому кожен з художників мав індивідуальну манеру письма, їхні прийоми створюють певний ефект сприйняття картини глядачем. Об'ємні форми на картинах немов розчиняються в просторі середовища.

Деякі принципи композиційної побудови – плинність форм, передача миттєвого руху – різною мірою позначилися в скульптурі 1880–1910-ті рр. у творчості ***Е. Дега, О. Родена, П. Трубецького, А. С. Голубкіної*** та ін.



Клод Оскар Моне (1840–1926), робота якого дала назву всьому напряму, був здебільшого пейзажистом, у зрілі роки писав тільки пейзажі. Відмовившись від академічних вимог про плавний, поступовий перехід від світла до тіні, Моне пише предмети і фігури немов змащеними потоками світла і повітря. Цю техніку він удосконалював і на сільському, і на міському пейзажі, зображуючи квітучі сади, димні вокзали, загачені натовпом паризькі бульвари.

П'єр Огюст Ренуар (1841–1918) починав разом з Моне спільною роботою на пленері. Це збагатило обох. Завдяки сміливому використанню кольорових тіней і динамічному мазку зображення світлопросторової атмосфери у Ренуара набуло дивну реальність. Ренуар створює низку дивовижних портретів, у першу чергу жіночих. Його ***«Купальниці»*** затьмарюють чуттєвою красою рубенсовських дам. Прозорість і теплота

шкіри, краса моделей, живий характер француженок відображені вражаюче і самобутньо. Діти на його картинах і зворушливі, і серйозні. Тварини сповнені мудрості та зверхності до людей. *«Жінка з кішкою»*, *«Мадам Шарпантьє зі своїми дітьми»* – тому свідчення. Ренуар створив безліч образів містян у багатофігурних композиціях: *«Бал в Мулен де ла Галетт»*, *«Парасольки»*, *«Сніданок веслярів»* та ін.

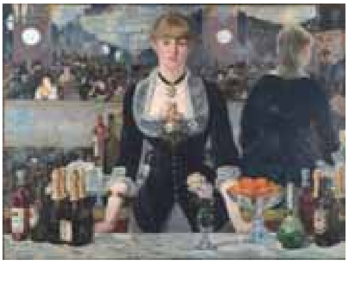


Едгар Ілер Жермен Дега (1834–1917) є одним з найвизначніших імпресіоністів. В першу чергу живописець, він також автор численних скульптур. Працював і як графік. Для Дега характерні пошуки передачі драматичного, напруженого руху. Він захоплено малює скачки. Безліч зображень танцівниць передає нам чарівність паризького балету. Особливо витончені картини *«Репетиція балету на сцені»*, *«Блакитні танцівниці»*, *«Зірка балету»*. Жінки на картинах Дега показані в основному через пластику фігури. Дега не лестить своїм моделям, вони не завжди красиві, але обов'язково цікаві, характерні, їх довго пам’ятаєш.



Едуард Мане (1832–1883) – один з основоположників імпресіонізму. Отримав академічну художню освіту, чудово знав живопис старих майстрів. Мане був авторитетний серед своїх молодших колег як професіонал. Мав ворожі почуття до художньої рутину. Можливо, саме тому його полотна викликали скандали, епатували публіку: ***«Олімпія», «Сніданок на траві»***. У цих картинах художник інтерпретував традиційні сюжети новаторськи. Мане не брав участь ні в одній сучасній йому виставці імпресіоністів, але у XX ст. і в наші дні на їх ретроспективних виставках обов’язково буває представлений.

Художник захоплювався також побутовими сценами, привносячи в них витончену спостережливість. Найкраще полотно цього періоду ***«Бар у Фолі-Бержер».*** Виписаний у реалістичній традиції передній план картини контрастує з другим планом. Перед глядачем на першому плані стоїть доброзичлива і дещо відсторонена барменша, другий план – дзеркало за її спиною, в якому відображається і сама господиня бару, і весь інтер’єр Фолі-Бержер, і відвідувачі. Тут все виглядає розмитим, майже нереальним. Мане наче об’єднує улюблені прийоми на одному полотні.





Берта Морізо (1841–1895) – внучка Фрагонара, брала уроки живопису у Коро, потім долучилася до імпресіоністів. Теми у Морізо пов'язані зі щасливими сюжетами материнства, прогулянок на природі. Повний сонця і світла живопис Берти Морізо витончений, радісний. Її картини вносять чималу лепту в уявлення про француженок.

Імпресіоністи повернули живопису лідируюче положення серед інших мистецтв.

Наступне покоління імпресіоністів, назване неоімпресіоністами, а також постімпресіоністами, формувалося під впливом творчості засновників цього художнього напряму. Сюди відносяться *Сезанн, Сера, Ван Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек, Сіслей* та деякі інші митці. Для них характерний відносно пізній прихід в мистецтво, відсутність академічної художньої освіти, яскравість особливостей, потужне прагнення до самовираження, пошук нових виразних засобів. Завершується цей період діяльністю ***групи «Набі»,*** орієнтованої на розвиток досягнень постімпресіоністів, але за змістом своєї діяльності вже близькою до модернізму.

Коли мова йде про особистості такого масштабу, яких ми зустрічаємо в середовищі постімпресіоністів, не треба будувати ніяких ієрархічних схем –



вони всі були геніальні. Але практика мистецтвознавства виводить на перше місце ***Поля Сезанна*** (1839-1906). Він походив з заможної родини, де на нього покладалися надії як на майбутнього фінансиста, але Сезанн рано став брати уроки живопису, спочатку в школі малювання в Екс-ан-Провансі, звідки він родом, пізніше в академії Сюиса в Парижі. Дружив з багатьма імпресіоністами, але особливо близько – з ***Пісарро***, якого вважав своїм наставником. Живопис імпресіоністів не задовольняв Сезанна своєю споглядальністю, аморфністю, йому хотілося передавати матеріальність світу через виявлення та показ структури предметного середовища. Він легендарно довго працював над своїми полотнами, досягаючи бажаних ефектів. Саме Сезанну належить відкриття, що структура предметів завжди близька простим геометричним формам, тому його ще вважають засновником ***кубізму і конструктивізму***. Фігури людей, силуети дерев і гір, і всього на світі знаходяться у Сезанна в складній, нестійкій рівновазі. До шедеврів майстра належать полотна ***«Дівчина у піаніно», «П'єро і Арлекін», «Гра в карти»,***

«Натюрморт з гіпсовим купідоном» і безліч пейзажів, які він писав особливо охоче у пізній період творчості.

Жорж-П'єр Сера (1859–1891) – засновник *пуантилізму* (від фр. point - точка), також званого дивізіонізмом (від фр. Division – поділяю). Сера увійшов в історію живопису як людина, що довела до логічного завершення ідею локального кольору: художник зовсім відмовляється від змішування кольорів і формує свої живописні образи з окремих маленьких різнокольорових мазках, які розпадаються на зразок фрагментів мозаїки, якщо розглядати картину поблизу, але набувають виразності і осмисленої фігуративності, якщо дивитися на неї здалеку. Його пензлю належать чудові пейзажі:



«Маяк в Онфлері», «Порт-ан-Бессен, зовнішня гавань, прилив», ***«Недільний день на острові Гран-Жатт»***. Він мало прожив, але без його ідей мистецтво сучасного світу було би іншим. Спроба Сери створювати колорит картин на строгому розрахунку не цілком вдалася, проте за допомогою його техніки послідовники ідей Сери стали створювати яскраво індивідуальні та емоційні роботи.



Поль Синьяк (1863–1935) слідом за Серою прагнув використовувати в своїй творчості дані науки про світло, колір і візуальне сприйняття. Йому вдається зобразити саме життя і чудову красу природи. Він встиг попрацювати у всіх існуючих жанрах і видах художницької діяльності. Проте особливо гарні пейзажі: ***«Папський палац в Авіньйоні», «Сосна в Сен-Тропе», «Жовтий човен Венеції»*** та інші. Синьяк протягом багатьох років був беззмінним головою виставок, що проводяться Товариством незалежних художників.

Анрі де Тулуз-Лотрек (1864–1901), повне ім'я Анрі Марі Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа, представник аристократичного роду з важкою і дивною долею, став міфологізованою фігурою ще за життя, а пізніше його образ був розтиражований у фільмах, книгах, легендах. Хвороби і травми деформують його тіло, позбавляють зовнішньої привабливості. Анрі Тулуз-Лотрек, маючи



можливість жити в естетично досконалому середовищі і слідувати гідним академічним зразкам, оспівувати світ аристократії, рішуче відкидає це. Він знаходить собі друзів у світі богеми. Його моделі – пралі і наїзниці, повії і зірки вар'єте – яскраво індивідуальні, внутрішньо вільні. Тулуз-Лотрек не дає своїм персонажам оцінку, він просто розповідає про них в роботах. При цьому з кожним роком його художницька манера вдосконалюється, він знаходить можливість досить скупими засобами передавати і складну людську психологію, і рух: багато разів він малює танці, коней в русі. У портретах пензля Тулуз-Лотрека завжди відчувається індивідуальна манера руху персонажів.

Особливе місце займає графіка Тулуз-Лотрека. Ним створено 30 рекламних плакатів-афіш. Він першим із знаменитих художників приходить у цей прикладний жанр і задає в ньому дуже високий художній рівень. Тулуз-Лотрек, як і всі постімпресіоністи, захоплювався японськими гравюрами. І в його графічних роботах відчувається їхній вплив. Створені ним плакати привертають увагу високою декоративністю.

До найкращих творів художника відносять картини ***«Салон закладу на вулиці де Мулен», «Танець у Мулен-Руж», «Жюстіна Дьєль в саду Фореста», «Клоунеса Ша-Ю-Као», «Цирк Фернандо»*** та багато інших творів, які розповідають про цей час з безприкладною переконливістю.

Вінсент Ван Гог (1853–1890) належить Голландії і Франції одночасно. Він отримав богословську освіту і чесно виконував свій обов'язок перед



паствою, виступаючи захисником бідняків. Безпросвітна бідність, з якою Ван Гог зіткнувся як проповідник в шахтарському селищі, і байдужість церковників призводять до розриву Ван Гога з релігією. Він бере уроки живопису в Брюсселі, Антверпені, Гаазі. Ранні роботи присвячені життю найбідніших верств. Похмурий колорит цих полотен, гнітюча атмосфера – ніщо не віщує бенкет фарб у зрілого Ван Гога, але сила вираження емоцій вже говорить про видатний талант художника. Чудова картина ***«Їдці картоплі»***, що була створена в ранній період творчості художника.

Переїзд в Париж і знайомство з творчістю імпресіоністів відкривають Ван Гогу нові творчі можливості, пов'язані з кольором. Але особливо яскраво розквітне колористичний геній художника при знайомстві з природою півдня Франції, коли він переїжджає в Арль. Тут Ван Гог створює свої найкращі роботи: ***«Червоні виноградники в Арле», «Зоряна ніч», «Нічне кафе в Арле», «Соняшники».*** Проте в цей же час починає погіршуватися психічне здоров'я Ван Гога. Приїзд в Арль Гогена відіграє фатальну роль: дві яскраві особистості сваряться, і це призводить до загострення хвороби Ван Гога. Він і в останній рік свого життя продовжує створювати шедеври, переплавляючи свої

страждання у високе мистецтво. Але останні його роботи повні символів смерті, наприклад ***«Хлібне поле з воронами».*** Ван Гог покінчив з собою. Всього він писав картини близько п’яти років. І за цей час став одним з найбільших художників в історії живопису. Його картини цінують сьогодні на аукціонах надзвичайно високо, особливо представники Японії.



Поль Гоген, повне ім’я – Поль Ежен Анрі Гоген (1848–1903) – ще одна міфологізована особа з числа постімпресіоністів. В молодості він був моряком, потім – успішним біржовим маклером. Він міг дозволити собі колекціонувати живопис, віддаючи перевагу полотнам художників *барбізонської школи*. Ним поступово опановує прагнення до самостійного пошуку художнього самовираження, що переходить у пристрасть, яка залишається з ним на все життя. Гоген продовжує подорожувати в пошуках заробітку (працює на будівництві Панамського каналу) і просто за велінням душі. Для нього стають тісні рамки імпресіонізму. Повернувшись в Порт-Авен, Гоген об’єднує групу художників, проголошуючи *«кольоровий синтетизм»*. Форми предметів і фігур в їх творах спрощені, контури, «заборонені» в імпресіонізмі, тут полемично прописуються чорним або темно-синім, заповнюючись яскравими колірними плямами. Прикладом живопису Гогена в цей період може служити



картина ***«Бачення після проповіді. Боротьба Якова з ангелом»***. Але виставка «синтетиків» в 1889 р. провалилася, і Гоген знову покидає Європу в пошуках реальності, що більше йому підходить. Художник знаходить її на островах Таїті і Домінік – Полінезія дає Гогену і адекватний його фантазіям пейзаж, і чудових натурщиків, заповнюють відтепер його полотна. Їхня екзотична краса, невимушеність, простота звичаїв полонили Гогена. Там він створює найкращі свої роботи: ***«А, ти ревнуєш?», «Вершники на пляжі», «Звідки ми? Хто ми? Куди йдемо?».*** Однак відірваність від цивілізації призвела відлюдника до плачевного кінця, він помирає в Атуоне, на Маркізьких островах, від бідності і хвороб. Але його досягнення у живописі продовжують вражати людство.

Постімпресіонізм починає розділятися на нові групи. Однією з найцікавіших була група ***«Набі» (пророки)***, що сформувався багато в чому під впливом творчості Гогена. У ній наступне покоління художників приваблювала декоративність, статичність, свобода використання колориту. Однак вони ніколи не вдавалися до прямого наслідування, вони шукали свій шлях – до витоків імпресіонізму. Група існувала в Парижі в 1890–1905-х рр. Її представники створили своєрідний варіант модерну, вони легко йшли в сферу прикладного мистецтва, малюючи ескізи килимів, інтер’єрів, театральних декорацій. П. Серюзьє, А. Дені, К. Руссель, пізніше П. Боннар, Е. Вюйяр, А. Майоль складали кістяк групи.



П’єр Боннар (1867–1947) створює світлі за колоритом пейзажі, наприклад, *«Рання весна. Маленькі фавни», «Пейзаж з товарним поїздом», «Середземне море» (панно з трьох частин), «Сукня», «Кімната для сніданку»* та інші. Боннара називають «останнім імпресіоністом».

Едуар Вюйяр (1868–1940) – живописець, графік і декоратор. Експериментував, віддаючи данину японським гравюрам: *«У ліжку», «Піаніно»*. Співпрацював з провідними театрами. З роками в його творчість приходить монументальність, Вюйяр створює масштабні роботи, наприклад, для палацу Шайї у співпраці з Боннаром і Русселем оформляє театральне фойє. В кінці життя писав в основному квіткові композиції, які радують око імпресіоністичним колоритом.

Моріс Дені (1870–1943) – живописець, історик мистецтва. У нього було прізвисько «Набі гарних ікон», пов’язане з його захопленням християнством, з розписами церков. Дені вносить у свої роботи елементи гумору, стилізації, іноді допускаючи пряме цитування чужих образів, зовсім у дусі постмодерну. Така картина *«Привітання Сезанна»*, в центрі якої відтворено полотно Сезанна *«Натюрморт з вазою для фруктів і тарілкою з печивом»*. Зворушливе і винахідливе за колоритом полотно *«Рай»*. Дені створив для особняка І. А. Морозова в Москві розпис *«Історія Психеї»*, що нині

зберігаються в Ермітажі. Сам Дені визначав свою творчість як *неотрадиціоналізм.*

Не можна не сказати про художників, що не приєдналися ні до якого певного напряму *Амадео Модільяні і Моріс Утрілло*. До короткого і яскравого життя і творчої долі ***Амадео Модільяні*** (1884–1920), не визнаного за життя скульптора, живописця, графіка, повною мірою відноситься гірка істина: *«для того щоб тебе визнали, треба померти»*.



Уродженець Ліворно, Модільяні приїхав у Париж в 1906 р. двадцятидворічний, але вже сформованим майстром, отримавши художню освіту спершу в майстерні скульптора Габріеле Мідоелі, потім з 1902 р. у «Вільній школі малювання оголеної натури» при Флорентійської Академії мистецтв у живописця Джованні Фаттори, з ім'ям якого в італійському живописі пов'язують напрям *«мак'яйолі»* (вільний лист барвистими плямами), і у «Вільній школі оголеної натури» Венеціанського Інституту образотворчих мистецтв. У Парижі Модільяні (або, як його називали друзі, Моді) брав уроки в Академії живопису Колароссі. Моді вписався в богемну атмосферу творчої співдружності монпарнасських художників і поетів, які по достоїнству оцінили справді великий талант молодого італійця.



Володіючи неповторною живописною манерою, чудовий рисувальник, Модільяні тим не менш відчував на собі вплив графіки Лотрека, живопису Сезанна і Пікассо, а як скульптор (яким він мислив себе в першу чергу) ввібрав в себе і класику античності, і строгу лаконічність єгипетських рельєфів, і примітив африканських скульптур, і мистецтво кхмерів.

Модільяні вважають генієм зображення оголеної натури – ню. Однак перша (і єдина) персональна прижиттєва виставка 1918 р. викликала обурення паризької публіки своєю відвертою чуттєвістю. Його ню і портрети (в основному жіночі – Жанни Ебютерн, Беатріс Хастінгс, Олени Поволоцької і багатьох інших), теплі, насичені за колоритом рудо-сонячним кольором і дещо перебільшені, поєднують в собі твердість геометричних пропорцій: вузькі, злегка плоскі і витягнуті фігури, «лебедині» шиї, довге волосся, – і пластичну витонченість: плавні лінії надають картинам дивовижну чистоту і легкість.

Картини і малюнки Амадео Модільяні повною мірою визнали нащадки – на світових аукціонах цінителі платять за них такі суми, які фактично жебрак художник не міг собі й уявити, навіть знаючи справжню ціну своїм творінням.



Моріс Утрілло (1883–1955), який отримав визнання лише через десятиліття після початку творчого шляху, – справжній співак Парижа: знамениті собори, міські вулиці, набережні Сени, Монмартр побачені ним як би «в чистому вигляді», він не пише людей, свідомо виділяючи лише найдрібніші подробиці пейзажу. Манера його письма фактурна, він пише кольоровими шарами, експериментує з чужорідними для живопису матеріалами (піском, мохом), домагаючись гранично точної передачі обсягів і контурів предметного світу. Картини Утрілло сповнені світлої гармонії і притягують глядачів якоюсь таємницею, яка криється в простих на перший погляд пейзажах.

На закінчення розмови про постімпресіонізм слід підкреслити, що всіх художників цього напряму об'єднувала думка про звільнення живопису від влади літературного тексту, від ролі тлумача тексту, про набуття живописом самостійного, специфічного для нього естетичного сенсу і змісту.

Питання до лекції № 10:

1. Що означав термін «романтичний» у XVIII та XIX століттях?
2. Назвіть головні твори Теодора Жеріко.
3. Який вплив на роботи Делакруа мала художня література?
4. Чому мистецтво Фрідріха відлякувало радянських мистецтвознавців?
5. Хто з вчених запропонував класичне визначення реалізму?
6. Який архітектурний напрям виник в епоху реалізму?
7. Назвіть стилі, що співіснували в період модерну.
8. Охарактеризуйте «стиль Гімара».
9. Чому живопис і скульптура періоду модерну не дали світу видатних імен?
10. Назвіть головні риси архітектури модерну.
11. Як саме імпресіоністи змінили мистецтво?
12. Назвіть найбільш яскравих представників імпресіонізму.
13. Кого з постімпресіоністів мистецтвознавці виводять на перший місце?
14. Назвіть художника, який став засновником *пуантилізму*.
15. Хто з художників-постімпресіоністів здебільшого зображував представників богеми?
16. Назвіть найкращі роботи Ван Гога.
17. Де сам Поль Гоген створює свої найкращі роботи?
18. Кого називають «останнім імпресіоністом»?
19. Хто з художників визначав свою творчість як неотрадиціоналізм?
20. Чому єдина виставка Модільяні викликала обурення у французької публіки?

Лекція 3. Основні напрями модернізму: XX ст.

План

1. Модернізм: загальна характеристика
2. Мистецтво другої половини XX ст.
3. Архітектура другої половини XIX – початок XX ст.

1. Модернізм: загальна характеристика

XX ст. повною мірою підвело людство до усвідомлення кризи, що назрівала не одне десятиліття. Епоха квітучої буржуазної цивілізації підійшла до кінця, сили гуманізму вичерпалися. Він виявився безсилим перед злом, нездатним йому чинити опір. Це розуміння кризи спочатку приходить у філософію. Складається ціле філософський напрям, який можна охарактеризувати як філософію усвідомлення кризи, що розуміється як переломний момент, зміну моделі світу, втрату центру сенсу. Серед філософів цього напряму – Бердяєв, Шпенглер, Ясперс, Хейзінга, Ортега-і-Гассет. Шпенглер пов'язує настання ери цивілізації зі смертю культури, Хейзінга – зі змінами в духовній ситуації епохи, з розривом з основними поглядами минулого: «*Хитається все те, що колись здавалося непорушним і священним: правда і людяність, право і розум*». Ортега-і-Гассет застерігає суспільство від дегуманізації мистецтва, від перетворення культури в масове явище, про втрату орієнтації на вищі цінності. Ці вищі цінності виявилися заблокованими в ході самої історії. За словами історика сучасного мистецтва А. К. Якимовича, «*посилатися на правду, гуманізм, добро стало дозволено*».

Все це не могло не знайти свого відображення в мистецтві. Мистецтво XX ст. є «*кризовим в первісному, словниковому значенні цього слова, що виражає найвищу напруженість перелому*». Н. А. Бердяєв у статті «Криза мистецтва» пише: «*Остаточно зник старий ідеал класично-прекрасного мистецтва. В сучасному мистецтві дух ніби йде на спад, а тіло дематеріалізується. Це дуже глибоке потрясіння для пластичних мистецтв. Світ змінює свої покрови. Старий одяг буття гниє і спадає*».

Так констатувалося внутрішнє безсилля мистецтва. Між тим початок століття дає свідчення зрослої реальної продуктивності людської думки:

– людина вперше піднялася в повітря – почалася ера авіації;

– відбувається інтенсивне завоювання простору: поширюються засоби електрозв'язку, будівництво впроваджуються залізобетонні конструкції;

– фізика робить найважливіші відкриття: відкриття явища радіоактивності (Кюрі) і спеціальна теорія відносності (Ейнштейн).

Таким чином, наука, знайшла вихід з кризи, стає прикладом для мистецтва. Наука проникала в прихований, невидимий світ. Цього ж прагнуло і мистецтво. Наука заглибилася в себе, чітко окресливши галузь своїх питань. І мистецтво теж віддав перевагу «*замкнутися у своїй власній лабораторії*» серед слів, звуків, фарб, вважаючи це більш дієвим, ніж відображення

реальності» (В. С. Турчин). Звідси – тенденція до пошуку нової форми, яка привела до створення нового творчого методу. Так виникає в мистецтві напрям, що включає сукупність стилів, названий ***модернізмом***.

Хронологічна періодизація модернізму дуже складна. У мистецтвознавстві існують розбіжності думок навіть з питання про витоки модернізму: одні починають відлік з символізму, інші бачать його початок мало не в середині XIX ст. Справа ускладнюється ще й великою кількістю як стильових напрямів, так і майстрів, що працювали поза стилями. При цьому кожен напрям претендував на абсолютну новизну образотворчих засобів. Незважаючи на це, модернізм як явище культури необхідно розглядати в цілісності, що дає змогу виявити його специфіку. Ще одна особливість, яка кидається в очі при вивченні модернізму, – його теоретичність і постійне звернення до філософських основ. Наприклад, ідеолог сюрреалізму А. Бретон вважав модернізм не мистецтвом, а методом пізнання. Все це ускладнює визначення точних часових рамок модернізму. Умовно їх можна визначити з 1907 р. (*виникнення кубізму*) до кінця 1960-х рр., коли модернізм плавно перейшов в ***постмодернізм***. Центрами модернізму дослідники вважають *Францію, Німеччину, Італію і Росію*.

Як *«не один художник не впав з неба»*, за влучним зауваженням одного критика, так і ні один напрям в мистецтві не з'явився на пустому місці. Предтечею модернізму став ***фовізм***, перший «ізм» XX століття. У 1905 р. в Парижі відбулася виставка групи художників, яка стала подією в художньому світі. Основними учасниками виставки стали *Анрі Матісс, Моріс Вламінк, Андре Дерен, Альбер Марці, Рауль Дюфі*. Вони отримали назву *фовісти* (від фр. fauve – дикий, хижий) за зухвале використання у своєму живописі диссонуючого кольору. «Їхні картини немов гарчали і вили». У «Новому словнику модерністського живопису», виданому в Парижі в 1963 р., художні принципи фовізму визначаються наступним чином: *«Еквівалентність світла і конструювання простору засобами фарб, заповнення плоского простору без допомоги ілюзорного моделювання світлотіні, очищення та спрощення коштів, повна відповідність змісту з виразністю, тобто емоційна сугестивність, і декоративність, тобто внутрішня організація засобами композиції»*. Фовісти рішуче відкинули мальовничі прийоми реалізму XIX ст., але вони не поривали з дійсністю. Навколишній світ служив для них приводом, фіксацією неусвідомлених емоцій, виражених чистим кольором, який зовсім не збігався з кольором реального світу. Пейзаж, зображений предмет в натюрморті, модель є насамперед носіями кольору, а не реального факту. *«Ніхто не завадить нам уявити світ таким, яким нам хочеться його бачити»*, – ці слова ***Дерена*** можуть стати епіграфом до всього мистецтва модернізму. Фовізм як творче об'єднання проіснував недовго (1908), але мальовнича революція кольору тривала півстоліття у творчості геніального майстра *Анрі Матісса*.

Анрі Матісс (1869–1954) прожив довге життя, будучи, мабуть, єдиним художником, який у апокаліптичному світі XX ст. втілив у своїй творчості радість і красу життя. *«Я хочу врівноваженого, чистого мистецтва, яке не турбує, не бентежить: я хочу, щоб втомлений, надірваний, виснажений*

чоловік перед моїм живописом скуштував відпочинок і спокій», – так визначить свою творчу позицію майстер. Матісс був послідовний у своїх художніх пошуках. Від захоплення імпресіонізмом в ранній період, Сезанном він приходить у своєму живописі до торжества чистого кольору. *«Матісс як художник відкрив такі якості*



кольору, про які до нього не підозрювало безліч поколінь європейських художників. Чистий колір Матісса – це і матерія, і простір, і світло, і моральна атмосфера картини». У 1910 р. Матісс написав два панно для С. Щукіна ***«Танець»*** і ***«Музика»***, в яких втілив головні цілі своїх пошуків – «чистий живопис». Трьома фарбами написані картини: синьою – небо, зеленою – земля, червоною – тіла. Первісна нестримність оголених жіночих фігур в «Танці» змінюється спокоєм згорнувшихся у грудочку фігурок людей, які слухають музику; дионісійський початок «Танцю» змінюється аполлонічним в «Музиці». Мотиви панно були обрані під враженням російських сезонів С. Дягілєва в Парижі і танців Айседори Дункан.



Надалі, живучи на півдні Франції, Матісс писав прості мотиви: квіти у вазах, інтер'єр майстерні, жіночу модель. Він відродив у своєму живописі красу і значення лінії як важливого засобу виразності. Останнім заключним акордом його шістдесятирічного творчого життя стало створення ***«Капели чоток»*** в невеликому містечку Вансе (1948–1951). Чистий білий простір, світло, що ллється з вітражних вікон, створюють враження радості і заспокоєння. Три великих керамічних панно на східній і північній сторонах із зображенням св. Домініка, Мадонни з немовлям і сцени несення хреста виконані в стилі монументальної графіки. Визначаючи головну мету свого твору, Матісс писав: *«Я хочу, щоб кожен, хто входить в мою капелу відчув себе очищеним і звільненим від своїх поневірянь»*.

При всій новизні живописних і пластичних прийомів фовізм і творчість Матісса не може бути зарахована до мистецтва модернізму. Тут немає того прихованого неспокою, того відчуття втрати колишніх уявлень про світ, життєвої гармонії, яке з'явиться дуже скоро в кубізмі.

Кубізм *умовно можна вважати першим напрямом модернізму.* Вважається, що він почав своє існування з твору ***Пікассо*** *«Авіньйонські дівчата»* (1907). Але це не означає, що Пікассо цією роботою прагнув створити новий напрям. Навпаки, він виник як осмислення вже зробленого.



Початок кубізму відноситься до творчості двох майстрів – ***Пабло Пікассо*** **(**1881–1973) та ***Жоржа Брака*** (1882–1963). В якості відгуку на *«Авіньйонських дівчат»* Брак пише свою *«Оголену»*.

Кубізм був чисто живописним, пластичним експериментом, тому в ньому не варто шукати філософського підтексту. Набагато яскравіше в ньому простежується зв'язок з науковими досягненнями того часу. Художня практика кубізму цікава і різноманітна. Кубізм змінювався і з кожною сходинкою свого розвитку повертався якоюсь новою гранню. Сам Пікассо при цьому підкреслював певну традиційність кубізму. Він говорив: *«Кубізм нічим не відрізняється від інших шкіл живопису. Малюнок, композицію, колір кубізм розуміє в тому ж сенсі і приблизно тим же чином. Але не так»*. Продовжуючи думку Пікассо, можна сказати, що кубізм ще не прагне піти від реальності, як можна далі, він просто шукає нові способи її розуміння.

У своєму розвитку кубізм пройшов три етапи. Перший етап (1907–1909) отримав назву *сезанновський*, за ним слідував *аналітичний* (1911–1912), для якого характерно дроблення великих мас в картині, використання «*віялоподібних*» структур. Завдяки ритмічній узгодженості частин картини форма «починає жити самостійним життям». Прикладом може служити ***«Портрет А. Воллара»*** П. Пікассо. Наступний етап – *синтетичний* (1913–1914) – відрізняється чергуванням і нашаруванням об’єктів на площині, коли за одним об'єктом проглядається інший. Ще одна особливість – введення в живопис чужорідних матеріалів. Вперше в живопис вводиться текст, надрукований на папері. Новаторство належить Ж. Браку, який створив знаменитий *кубістичний колаж*. Виникнення цього нововведення пояснюється тим, що на початку століття світ став більш «балакучим»: з’являються телефон, телеграф, газети. Тому у кубістичних творах з’являється багато цифр, окремих слів, «плаваючих» в просторі. На полотнах можна побачити пісок, вугілля, залізо, скло – при такому прийомі картина набуває якоїсь тривимірності, рельєфу. Кубізм все більше стає інтелектуальною грою форм. З’явився так званий декоративний кубізм, який відрізнявся вільною комбінацією пластичних і барвистих елементів.



Кубізм багато дав для розвитку модернізму, його окремі прийоми використовувалися митцями аж до 40-50-х роках XX ст.

Народження ***футуризму*** відносять до 1909 р. Його центром була Італія. Футуризм відрізнявся своєю войовничістю, навіть деякою агресивністю. Він

мав свої гасла, програми, маніфести і почався саме з них, а не з художніх експериментів, як кубізм.

У формуванні футуризму певну роль відіграла філософія *Ф. Ніцше*, який бачив цінність світу в можливості інтерпретації; так з'являється поняття багатовимірності при його осмисленні. Футуризму притаманний культ руху, тому художники всіма засобами намагаються зобразити цю динамічність, прискорення темпу життя, дисгармонію світу, що виникла разом з вторгненням машин в життя людини. Художники-футуристи – *Умберто Боччоні, Джино Северіні, Карло Карра, Луїджі Руссоло* – вважали своїм ідейним вождем літератора ***Філіппо Марінетті.*** Будучи художнім напрямом, футуризм відносився і до активного громадсько-політичного руха. Відставання Італії від Німеччини, Франції в економічному розвитку викликало потребу в політичному та ідеологічному самовизначенні. Маніфести Марінетті були звернені до художньої практики, художникам же залишалося лише слідувати цим розпорядженням. А приписи пропонували повстати проти тиранії слів, гармонії, гарного смаку. У *«Маніфесті футуристичного живопису»* пропонується прибрати всі вже використані сюжети. Рух вперше передається як динамічне відчуття, це робиться за допомогою ритмічного повторення фігур або їх частин. Збільшується кількість ніг, рук у людини, що біжить, або зображується миготіння певних фрагментів (*«Автобус» Северіні*). Для футуристичного живопису характерні урбаністичні мотиви, порушення колірної єдності, поєднання тьмяних і кричущих тонів. Футуризм виявився не життєстійким, в чистому вигляді він дуже швидко застаріває і до 1920-м рр. стає стійкою класикою. Кінець цього напряму зумовило зближення Марінетті з Муссоліні.

Експресіонізм як напрям виник на початку ХХ ст. в німецькому мистецтві і виріс в одне з найскладніших художніх явищ першої половини ХХ ст., що залишило глибокий слід у всьому подальшому розвитку мистецтва ХХ століття. Центрами експресіонізму стали *Мюнхен, Дрезден.*

Основоположними ідеями для експресіонізму стали розуміння дійсності як лише однієї частини світу (*неокантіанство*, Р. Ріккерт), розуміння світу як продукту розвитку людської суб'єктивності (*феноменологія*, Е. Гуссерль).

У 1905 році в Дрездені склалася група художників ***«Міст».*** До неї увійшли *Е. Кірхнер (ініціатор), К. Ротлуф, О. Мюллер, М. Пехштейн* та інші художники, дуже різні за темпераментом, але об'єднані спільними ідеями пошуку нових художніх прийомів. У своїх пошуках вони часто зверталися і до народних образів, і до мистецтва інших народів, і до творчості Ван Гога, Гогена, і до естетики примітивізму. Предметом мистецтва була не навколишня дійсність. Вони виступили проти імпресіонізму, з одного боку, і проти офіційного мистецтва Німеччині – з іншого. Простота і невигадливість



сюжету картини компенсувалися граничною експресивністю виразних засобів –дисгармонією кольору і світла, різкими контрастами, зігнутістю ліній, різкість контурів або, навпаки, їх відсутністю. Важливий момент – майстерна передача руху, ритму. Експресіоністи з великою майстерністю передавали бурю, вітер, мерехтіння і блиск води. Інше відоме об'єднання ***«Синій вершник»***, продовжило лінію «Мосту». Його основоположником став ***В. Кандинський.*** У 1912 р. в Мюнхені виставили свої роботи В. Кандинський, Ф. Марк, Л. Фейнінґер. На цій виставці вперше було вжито термін «експресіонізм», хоча в творчості Кандинського вже ясно бачилися риси абстракціонізму.

Групи «*Міст*» *і* «*Синій вершник*» розпалися до початку Першої світової війни. Після війни експресіоністи не об'єднувалися в групи. Найбільш відомі художники напряму **–** ***Отто Дике*** і ***Георг Гросс***. Їхні роботи пронизані духом антивоєнного протесту. Та й взагалі все мистецтво цього періоду виражає відчуття безсилля людини перед нищівними машинами. Людина втратила головну потребу – потребу в безпеці. Самі назви робіт експресіоністів наводять жах: «*Морг*», «*Христос у газовій масці*».

Абстракціонізм виник у 1910 р. Словник абстрактного живопису, виданий у Парижі 1953 р., свідчить, що «*живопис повинен називатися абстрактним, коли ми нічого не можемо дізнатися в ньому від об'єктивної реальності*». Відтворення, доведене до такої міри, коли ніщо в творі не дозволяє виявити вихідний природний об'єкт, відтворення, яке при погляді на нього нічим не нагадує відтворюване, буде мати право називатися абстракцією. Абстракціонізм можна вважати кульмінаційним моментом модернізму в сенсі відходу від предметності, руйнування форми предметів. Основоположником цього напряму по праву вважається ***В. Кандинський***, а першим абстрактним твором – його акварель, написана в 1910 р., в якій, за словами французького критика Ш. Брю, «*перший раз в історії живопису неможливо було щось помітити або дізнатися на картині*». Теоретичні положення цього напряму Кандинський висловив у книзі «*Про духовне в мистецтві*» (1910):

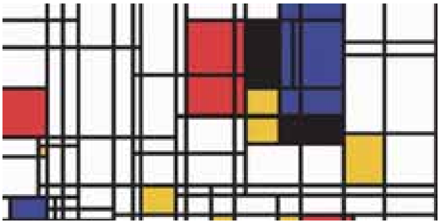
1. «Дух, що веде в царство завтрашнього дня, може бути пізнаний лише почуттям. Шлях туди прокладає талант художника».

2. Головне завдання мистецтва – «психічною силою» фарби викликати душевні вібрації. Реалістичне мистецтво непридатне для цієї мети. Йому невідомо піднесене і воно шукає матеріал в «грубо матеріальному».

3. Мета мистецтва – самовираження художника, а не зображення дійсності.

4. Основна увага художника має бути зосереджена на «*психічному*» впливі кольору на глядача. «Колір – це клавіш, око –молоток, душа – багатострунний рояль». Художник подібний руці, яка приводить в рух людську душу.

5. Малюнок повинен бути гранично простим. Не варто переносити форми вираження, притаманні іншим видам мистецтва, в галузь живопису. Абстрактні форми походять не від природи, а зсередини людської свідомості.



У 1912 р. ***Піт Мондріан*** (1872–1944), голландський художник, починає експериментувати з геометричними формами. Цей експеримент він трохи пізніше назве *«неопластицизмом»*. Весь його живопис був зведений до поєднання вертикальних і горизонтальних ліній, з'єднаних під прямим кутом. Основні кольори – червоний, жовтий, синій. Лінії зазвичай чорні або сірі. Чорний і сірий Мондріан називав «некольорами». Головним своїм завданням він вважав усунення з живопису емоційного початку, вважаючи, що «божественне живе тільки при температурі нижче нуля».



У 1913 р. в рамках абстрактного мистецтва виникає напрям, названий *супрематизмом* (від франц. «панування», «перевага»). Його ініціатором став художник ***Казимир Малевич*** (1878/79–1935). Філософською основою напряму послужило вчення Анрі Бергсона про інтуїцію. 1913 р. – рік створення знаменитого ***«Чорного квадрата на білому тлі»***. Спроби коментувати цей твір незліченні. Сам Малевич у книзі *«Про нові системи мистецтва»* (1919) писав: *«У цьому чорному завершується наше видовище, туди увійшов світовий актор, приховавши себе, тому що немає у нього справжнього обличчя»*. Чорний колір означає сліпоту розуму. У поєднанні з ідеальною фігурою квадрата чорний колір – це *«зміст і образ безпредметного світу об'єктів, що осягається у своїй феноменальності, а не матеріальності. Образ Ніщо»*. (Тут можна згадати «ейдоси» Платона, «феномени» і «ноумены» В. Канта.) *«Предмети щезли, як дим»*, – пише Малевич і, розвиваючи думку, продовжує: *«Білий колір – це справжнє реальне уявлення нескінченного, все прийшло до єдиного і справжнього білого. Досягається стан, в якому свідомість людини у всіх його рухах приходить до білизни. Тим самим вона виходить до чистого пізнання сутностей»*.

2. Мистецтво другої половини XX ст.

Як ми переконалися, розглянувши мистецтво модернізму, у XX ст. постійно змінювалися багатосутнісні уявлення про навколишній світ, що в свою чергу вело до оновлення форм і засобів його образного втілення. В кінці 1950-х рр. у художній культурі народжується новий феномен, який отримав назву ***«поп-арт»***. Це мистецтво популярне, розраховане на масову аудиторію. За висловом одного з представників цього напряму, *«поп-арт – це мистецтво, яке не знає, що воно мистецтво»*. Виходячи з цього постулату, все може стати мистецтвом – будь-який об'єкт, на противагу модернізму, який серйозно

декларував свою світоглядну платформу. Модернізм був мистецтвом не демократичним, а *елітарним мистецтвом* для присвячених. Поп-арт спробував стерти межі між життям і мистецтвом. Культура поп-арту – це культура бітників або хіпі, які проголошували свободу у всьому – в любові, в моралі, в одязі тощо. З'явився тип нігіліста кінця 1950-х – початку 1960-х рр., який заперечує звичаї старших поколінь і проголошує культ сучасності та її атрибутів. Цих бунтарів приваблював світ



масової продукції, ширвжитку, кіча, реклами. Батьківщиною поп-арту стала Америка. Головним *«культурним»* героєм – ***Енді Уорхол*** (1928–1987). Дизайнер, він не був живописцем у звичному сенсі цього слова – займався рекламою, модою. Предметом його натхнення стали товари масового попиту: пляшки кока-коли, доларові банкноти, фотографії культових особистостей, які він за допомогою технічних прийомів багато разів відтворював на полотні.

Поп-арт і загалом вся культура ***неоавангарда*** були спрямовані проти класичного розуміння краси, духовності в мистецтві. Поп-арт стверджував, що людина сучасності живе у світі реклами, телебачення, глянцевих журналів, супермаркетів, а не в міфах, мріях, музейних шедеврах. Починалася епоха розчарувань, незважаючи на те, що поп-арт – це мистецтво успіху.

Карл Ясперс (1883–1969), німецький філософ XX ст., застерігав, що західний світ втратив підстави і опору, втратив віру в людину і знаходиться в стані духовного падіння у прірву. Відомий російський мистецтвознавець Олександр Якимович, займаючись проблемами сучасного мистецтва, пише: *«Ясперс вирішував питання, яке насправді не переставав хвилювати філософію культури двадцятого століття. Це питання про те, як жити, знаючи про те, що тепер відомо кожному. Були у людей культурні гнізда і колиски, в яких вони сиділи і почували себе затишно. За межами гнізд і колисок – жах, прірва, пекельна безодня, апокаліпсис. Але туди можна було не висовуватися, залишаючись у межах свого етносу, своєї віри, своєї науки, своєї культурної групи. Тепер подітися нікуди: загальна історична доля всіх виштовхує в простір без стін, без опор, без даху. Але, говорить Ясперс, це ще не кінець.*

Бути може, це новий початок. Падіння може перетворитися на політ, якщо постаратися і зуміти цього домогтися. Безодня теж може стати простором культури».

Таким чином, простір культури кардинально змінився. Поп-арт – це проміжний період у мистецтві між модернізмом і постмодерном. У ньому присутній елемент позитивної гри. Воно демократичне. Поп-арт зрозумів, що дистанція між людиною і споживаним продуктом скорочена до мінімуму. Між цими двома об’єктами не залишається простору, яке позначалося раніше духовною субстанцією. Речовинність заповнює собою культурний простір, і «поп-артисти» першими побачили наступ загрозливого світу споживання. У



своїх роботах художники поп-арту поступово відмовляються від живопису і малювання на площині. Вони вийшли в простір. Так з'явився хепенінг – відгалуження від поп-арту. «*Хеппенінг* – це імпровізаційна подія, визначена форма дій, акцій, вчинків, коли художники прагнуть заманити глядачів в хитромудру гру, контури сценарію, що створений приблизно». Хеппенінг з'явився спочатку в США, потім у Європі в 1950-х роках ХХ ст. Сам термін був запропонований ***Аланом Капроу*** (1927–2006), який поставив виставу, названу *«8 хеппенінгів в шести частинах»*. Це був своєрідний спектакль з залученням глядачів у імпровізаційну дію. З того часу хеппенінг став популярним у новому мистецтві. Події були різних напрямів: одні - страхітливо епатажні, коли, наприклад, хтось живою куркою лупить по струнах рояля... Або студенти коледжу злизують патоку, розлиту на старий автомобіль. Подібних скандальних жестів було багато, і вони змушують згадувати епатажні виступи дадаїстів і футуристів початку століття. Крім радикальних уявлень молодих «попистів» були художники, такі як ***Ів Клейн***, ***Джексон (Пол) Поллак***, які створювали естетські ігри з кольором, предметами, фарбою. Результат творчості хепенінгів – у самому процесі. Їхнє завдання – в запереченні кордону між глядачем і автором-виконавцем, в провокації публіки, спробі залучити всіх в абсурдну дію.

У просторі поп-арту народився рух *«флюксус»* – показ вільної гри форм, створення парадоксальної ситуації, що мотивована логікою повсякденної свідомості.

У Франції склалася своя школа поп-арту ***«Новий реалізм»*** на чолі з художнім критиком П'єром Рестані. «Новий реалізм» був більш естетичний, позитивний у порівнянні з американським. В Італії з'являється *«бідне мистецтво»* в Німеччині яскравою особистістю став художник ***Йозеф Бойс***, що створив цілу школу.

У 1960-х рр. знову актуальним є суспільний статус особистості художника, вже позбавленої колишньої наївною епатажності й бравади. Критики назвали час 1960–1970-х рр. епохою великих провокаторів, останніх деміургів і революційно налаштованих міфологів, звернених у простір соціуму. Сама доля в біографії ***Йозефа Бойса*** (1921–1986) уособлювала міф: будучи льотчиком-винищувачем, Бойс був збитий під час війни і помирав у засніжених руських степах. Його врятували кримські татари шаманської енергії, використовуючи природні матеріали – жир, мед і віск. Відтоді в оборот його мистецтва увійшли ці матеріали і назавжди стали для нього носієм особливого субстанціонального сенсу. Власне спасіння та спасіння світу Бойс бачить на Сході – в царстві єства і цілісності. Історично радикальна формула «Схід – Захід» представляється Бойсу однією з головних причин катастроф,

що осягають світ. «*В особі Бойса відбулося не тільки абсолютне злиття реальної біографії та артефакту, але і зрощення окремої особистості і колективної свідомості того часу. Автор персоніфікував у собі єдиний соціально-культурний досвід, драму загальнолюдської екзистенції і втілив у своїй творчості шляхи її колективного одужання. Це дозволяє наблизитися до розуміння не тільки самого Бойса, але й природи гіпнотичного впливу на аудиторію авторського міфу, що межує протягом останніх десятиліть майже з культом*». Й. Бойс зробив величезний вплив на формування світогляду наступних поколінь художників. «*Кожна людина – художник*» – гасло, висунуте і декларованe всіма акціями Бойса, остаточно затверджує царство спонтанного жесту і авторського самовираження.

У 1950 – 1960-х рр. у Європі з'явилося невелике коло майстрів, які, натхненні загальною атмосферою творчої співдружності, вирішуючи нагальні проблеми про сенс і цілі мистецтва, створили свою власну образотворчу мову. Їхній напрям у мистецтві умовно назвали ***неоавангардом***. *Лючіо Фонтану, Ів Клейн, Жан Тенгли, П'єро Мандзоні, Джеф Верхейєн* влаштовували виставки, акції в різних містах. Вони увійшли в історію мистецтва своїми станковими творами та акціями. Вони були романтиками, їхні твори відкривали широкий простір для реалізації духовного потенціалу людини.



Лючіо Фонтану (1899–1968) створює серію картин ***«Просторові уявлення».*** Кожна картина – це чисте полотно з нанесеною на неї фарбою з рівними розрізами. Розрізи становлять певний ритмічний ефект. Якщо ми уважно простежимо за роллю і значенням отворів або, відповідно, розрізів в екстер'рі картини, якщо ми віддамо собі звіт у відмінностях між зоровим і чуттєвим аспектами картини, то нашій уяві стане доступний віртуальний простір картини, підпорядкований закону горизонту.

Ів Клейн (1928–1962) пише монохромні картини («*Міжнародний синій Клейн*»), де глядач опиняється перед позбавленим яких-небудь модифікацій чистим синім полотном. Сині картини Верба Клейна спрямовані на те, щоб підготувати для глядача шлях, на якому він, глядач, наблизився б до сприйняття цілісності (те, до чого прагнув колишній абстрактний живопис), але художник хоче засобами свого мистецтва привести глядача в монотонний стан абсолютного сприйняття в буквальному сенсі латинського слова «абсолютний» – звільнений від усього. Висловлювання Клейна полемічно спрямовані проти абстрактного живопису: він вважав, що цей живопис заплутався в ненависних йому умовностях, що він більше зайнятий психологією, стурбований власним стилем тощо. Втім, він вважав, що в своїй оцінці ролі кольору він може спертися на Делакруа. У щоденникових записах Делакруа каже, що колір формулює l Indefinissable – «Незбагненне», недоступне ні слову, ні думці; це висловлювання було для Клейна стимулом у його власних починаннях.

Джеф Верхейєн – живописець світла і кольору, живописець – *«фламінго»*, бельгійський майстер, який працює у ХХ ст. в традиціях фламандського пейзажного живопису. Світлові і колірні тони його картин, типові для Яна Вермеєра або Якоба Ван Рейсдала – художників кінця XVII століття, виводять живопис за межі якої б то ні було предметності. У творчості Джефа Верхейена лише колір є категорією живопису, який відтворює сутнісні, первинні і повсюдні ритми та найтонші тремтіння світла.

У мистецтві країн, які називали себе соціалістичними, домінували теми Другої світової війни, класової боротьби, революції, пафосу перетворень. Починаючи з 60-х років, у офіційному мистецтві і масовій культурі посилились ***парадність, ейфоричне захоплення дійсністю, гігантоманія***.



На противагу офіційному мистецтву почало розвиватись нелегальне мистецтво ***«андеграунд»***, яке прагнуло до творчої свободи, незалежності від державних і партійних структур. Проявом цього був самвидав, підпільні рок-групи, неформальні художні об'єднання. Творча інтелігенція стала однією з впливових сил в демократичних революціях 1989–1991рр.

Характерною ознакою творів «соціалістичного реалізму» було те, що художники ніколи не «Опускалися» до реальних проблем людини, які завжди приносилися в жертву абстрактній людяності, автори не ставили головною метою пізнання людиною дійсності, шукання істини.

Продовжував свої пошуки іспанський художник ***Сальвадор Далі***. У його творах відображаються потаємні закутки людського розуму. Більшість його образів нагадують химер з людськими рисами. Реальні люди на картинах зображувались нам у вигаданому середовищі. Його картини збуджують думку і змушують замислитись над філософськими проблемами людства.

Пошуки нових форм у реалізмі призвели до поширення у 60-х роках гіперреалізму. У творах гіперреалізму сюжет не має ніякого значення. Використовуючи майстерну техніку, художники намагаються документально передати колір і форму предмета, імітуючи фотографію.

Засновником ***неореалістичного*** напрямку став італійський художник ***Ренато Гуттузо***. На відміну від класичного реалізму, художники нового напряму прагнули максимальної узагальненості образів своїх картин. Вони переходили в образи-символи, зображали не особистість, якій притаманні окремі якості, а масового героя; велику увагу приділяли кольору, який ніс і змістове, і емоційне навантаження.

Після тріумфу поп-арту шістдесятих, «нових реалістів», гучних і скандальних хеппенінгів, настали сімдесяті роки, і з'явився новий напрям – ***гіперреалізм***, який швидко утвердився в мистецтві. *Гіперреалізм* – своєрідний синтез імітації фотографії і живопису – фіксує об'єкти і мотиви з долею

відстороненості. Художник-гіперреаліст відчужено дивиться на світ, без почуттів і настрою. Привиди міст і людей замість живого сприйняття мотивів. Після поп-арту – мистецтва успіху – гіперреалізм представляється мистецтвом холодних сірих буднів.

Концептуалізм як напрям у мистецтві з'являється в кінці 1960-х рр. Перша виставка концептуалістів відбулася в 1969 р. в Нью-Йорку, в ній взяли участь *Джосеф Кошут, Дуглас Хиоблер, Роберт Беррі, Лоренс Вейнер*. Ця виставка продемонструвала відхід від «матеріальності» мистецтва. Мистецтво – це ідея, концептом стає найнесподіваніший об'єкт, наприклад текст, світлина, ксерокопія репродукції, гасло. Так, наприклад, художник збирає в пробірки воду з усіх водойм світу і демонструє пробірки з написами місцевості. Або виставляє на стенді свої листи-звернення до всіх світових нафтовидобувних компаній з проханням надіслати для його мистецького проєкту склянку чорної нафти і листи компаній з ввічливими відмовами. ***Концептуалізм*** – це антипод *поп-арту* з його нав'язливою предметністю і мистецтву *соцреалізму* з його банальною сюжетністю. Концептуалісти переводять звичні об'єкти, тексти в іншу реальність – гіпертекст. *«Будь-які і всілякі фізичні атрибути і якості, прийняті як спільно, так і окремо, не мають відношення до ідеї»*. Тут важливі просто роздуми про природу світорозуміння або спроби створити каталізатор для таких роздумів.

Концептуалісти розглядали мистецтво як повідомлення. Головне для них – залучити глядача до роздумів. Концептуалізм – мистецтво інтелектуальної гри, яка включає інтерпретацію об'єктів, причому як найзвичайнісіньких текстів, так і будь-яких об'єктів. Тому концептуалізм – це напрям, що об'єднує процес творчості і процес його дослідження. У побудові своїх «концептів» художники спираються на філософські теорії Клода Леві-Стросса, Ролана Барта, Маршалла Маклюена.

Для вираження своїх концептуальних поглядів, часом незрозумілих для глядача, художники влаштовують перед ними живий показ певної інформації, ***перфоманс*** (від англ. performance). ***Перфоманс*** – це подія, дія з певними суворими правилами, це *«оконцептуалізований хепенінг»*, за висловом В. С. Турчина. Основним об'єктом перформансів є людина – сам художник або статист: людина грає на скрипці, стоячи на двох шматках льоду, які повільно тануть у нього під ногами... Або оголений чоловік стоїть під променями сонця, його тіло поступово починає обгорати, покриватися червоними плямами. Тіло тут використовується як концепт. Таким чином, перформанс – це живий показ, демонстрація певної інформації з прихованим змістом.

Концептуалізм є фундаментальною основою такого явища, як постмодернізм.

Постмодернізм – система художнього світогляду, побудованого на навмисному відході від європоцентризму та етноцентризму, від цінностей модернізму. Постмодернізм як тип свідомості складається в кінці 1960-х - початку 1970-х рр. Це найбільший перелом у свідомості людства, який торкнувся практично всіх сфер людської діяльності. З'явившись у Франції як феномен літератури і мистецтв, він оформився в самостійну течію, пов'язану

з іменами таких письменників і філософів, як Ролан Барт, Жан Бодріяр, Жиль Дельоз, Жан-Франсуа Ліотар, Мішель Фуко, Жака Дерріда. Провідний російський дослідник постмодернізму *В. П. Ільїн* писав: «*Він [постмодернізм] став сприйматися як найбільш адекватне духу часу вираз інтелектуального та емоційного сприйняття доби*».

Мистецтво XX ст., як ніяке інше, зобов'язане своїм народженням технічному прогресу. Слід зауважити, що для мистецтва тяга до досягнень науки є досить характерною рисою. Це стосується не тільки архітектури, розвиток якої безпосередньо пов'язаний з науковими досягненнями. Протягом всієї історії культури наукова і художня картини світу взаємодіють і доповнюють одна одну.

Перетворення творів в об'єкт, перехід «від твору до тексту», зміщення акцентів у філософії з буття на мову – явища однопорядкові, що відображають загальну ситуацію в культурі. «*Кінець філософії*», «*кінець історії*», «*смерть культури*», «*смерть автора*» – теми найбільш популярні і актуальні для культурологічної думки Заходу у другій половині XX ст. Футуристична орієнтація, властива модернізму, особливо в його класичному варіанті, поступово зникла. «*Новизна неможливості новизни*», «*криза кризовості*», «*втома від самої втоми*» – такими епітетами характеризується культура постмодернізму. Установка на кінцівку того, що раніше здавалося вічним, – це прояв втрати колишнього смислового центру, основу якого складало «*людське, занадто людське*». Розглянемо деякі прояви такої децентралізації.

У XIX ст. головним вважалося вміння стати самим собою. Примат суб'єктивного початку був успадкований від романтиків модернізмом. В кінці XX ст. важливіше виявилося вміння бути іншим. Як було відзначено в одній зі статей, присвячених проблемам сучасної культури, тепер «*потрібна не сильна індивідуальність, що вміла пристосовувати під себе навколишній світ, а м'яка особистість, яка вміє до нього пристосовуватися*».

Подібна ситуація породжує перегляд всіх звичних цінностей, зокрема і істинних смислів – основ світогляду. Оскільки істина відносна, всюди панує симуляція. Реальність замінюється змодельованими знаками реальності. «Симулякри» починають витісняти дійсність. «*Практично весь світ... симулякрів-фантомів свідомості, мало співвідносяться з реальністю, сприймається набагато реальніше, ніж сама реальність*», – цей світ Жан Бодріяр назве гиперреальністю. Постмодерністське мислення по-новому стало оцінювати історію мистецтв. З'являється особливий тип мислення, який називається ***«бріколаж»*** (брікольєр – людина, що намагається змайструвати щось нове зі старих речей). В основі бріколажа і колажа лежить іронія. Колаж – це специфічна техніка, вона використовує речі, але одночасно підриває довіру до них. Художники-постмодерністи успішно складають свої об'єкти з фрагментів різних творів, стилів, іронізуючи й пародіюючи. Подібне попурі отримало назву фільм. Він вважається основним модусом постмодерністського мистецтва. Прописування нового значення тексту поверх старого, специфічна взаємодія фрагментів називається *палімпсестом*. Бріколаж, іронія, фільм, палімпсест – все це складові частини великої Гри. *Гра*



– ось основа постмодерністичного світу мистецтва. Гра з мистецтвом, майстерність, гра зі смислами, істинами, цитатами. Постмодернізм, на відміну від модернізму не намагається вплинути на глядача, не декларує своїх програм, не конфліктує. *«Це творчість, яка живе в суспільстві, маючи більше соціальне і інформативне значення, ніж естетичне. Це соціальна пластика сучасності»*. Більшість об'єктів постмодерністського мистецтва поєднують мистецтво і життя, причому життя в екзистенціальному значенні. Це те, що німецький філософ і соціолог Юрген Хабермас називав *«комунікативною угодою»*. Художник-постмодерніст часто складає свої об'єкти з буттєвих предметів. Так, наприклад, на виставці представлено інтер'єр звичайної житлової кімнати з усією обстановкою і предметами побуту. Або експонатом виставки є старий тролейбус. Постмодерністи для своїх об'єктів використовують засоби масової комунікації. Однією з найпоширеніших форм мистецтва сьогодні є ***відеоарт***, широко представлений на всіх бієнале сучасного мистецтва. Відеоарт досліджує фізичні реакції організму людини на яку-небудь дію, або художником фіксуються зміни в природі, наприклад біжать по небу хмари тощо.

Незважаючи на те що мистецтво постмодерну всебічно і докладно, з використанням міждисциплінарного підходу інтерпретовано мистецтвознавцями, філософами, культурологами, воно так і не стало «мистецтвом для усіх». Мистецтво ХХ ст. як би закодовано для повсякденної свідомості. Воно осягається через рефлексію, вміння мислити, через знання «картини світу».

3. Архітектура другої половини ХIХ – початок ХХ ст.

Функціоналізм став практично основним архітектурним напрямом ХХ ст. Для нього характерний принцип, відповідно до якого архітектурну форму визначають функції, призначення будинку. Функціоналізм дав світу нові типи житлових будинків (коридорного типу, галерейного типу, з квартирами у двох рівнях) із покриттями, економічними квартирами з. вмонтованим устаткуванням і зручним для трансформації інтер'єром.

Принципи функціоналізму легко пристосовувалися до національних особливостей різних країн, що зробило цей напрям інтернаціональним. В більшості міст світу з'явилися нові будівлі громадського призначення, художній образ яких визначається як *«скляний паралелепіпед»* або *«скляна призма»*, – тобто будинок, який складається з суворо геометричного металевого каркасу, заскленого з усіх боків. Ці будинки стали своєрідною візитною карткою архітектури 50–60-х рр. (наприклад, *будинок ООН і 400-метровий Всесвітній торговельний центр у Нью-Йорку, готельні комплекси*

«Хілтон» і «Форум» у більшості європейських міст). Такі типові будинки зі скла та бетону першим запропонував світові американець Л. Міс ван дер Рое.

Ще одним напрямом в архітектурі повоєнного часу стала ***органічна архітектура.*** її ідеолог, американський архітектор ***Франк Ллойд Райт***,



проповідує зв'язок із природою, звернення до людської індивідуальності.

Одним із прикладів органічної архітектури є ***будинок Сіднейської опери*** в столиці Австралії. Його ж архітектор, датчанин Йорг Утцон, пояснює, що був натхненний вітрилами яхт у порту Сіднея, а ще храмовими спорудами майя та ацтеків у Мексиці.

Найвидатніший архітектор XX ст. ***Ле Корбюзьє*** прагнув зблизити та об'єднати сильні риси функціоналізму та органічної архітектури (***житловий будинок у Марселі, капела Нотр-Дам дю О в Роніні***).

У 1951 р. він отримав можливість здійснити свою мрію: побудувати ціле місто. Північний штат Пенджаб (Індія) втратив свою столицю після поділу держави 1947 р., І Ле Корбюзьє було запропоновано спроектувати нову



столицю Чандігарх. Було вирито велике штучне озеро, навколо якого проклали прогулянкову дорогу. Все місто засадили квітучими деревами. Чандігарх переділено на сектори-мікрорайони широкими бульварами. Втім, критики вважають, що архітектор не врахував особливостей Індії, спосіб життя індусів.

Мова сучасної архітектури стає більш *глобальною, плюралістичною* за творчим спрямуванням, але водночас значущу роль відіграють нові творчі пошуки прогресивних напрямів, принципів та прийомів вирішення форми та змісту в архітектурі. В творчості ***київської генерації українських архітекторів*** все частіше зустрічаються прояви ***постмодерну*** та ***хай-теку*** як віддзеркалення глобалізації процесу розвитку світової архітектури (Житловий комплекс «Арк Палас №1» Хмарочос Арк Палас в Одесі Цирк в Запоріжжі Архітектурний декор в місті Чернівці доби сецесії).

Питання до лекції № 11:

1. Дайте загальну характеристику модернізму: головні риси, хронологічні межі, основні центри поширення.
2. Які слова можуть стати епіграфом до всього модернізму?
3. Чому представники фовізму отримали саме таку назву?
4. Чи можна фовізм і творчість Матісса віднести до модернізму?
5. Які етапи у своєму розвитку пройшов кубізм?
6. З чим пов'язано виникнення кубістичного колажа?
7. Назвіть вченого, чия філософія вплинула на розвиток футуризму.
8. Які ідеї стали основоположними для експресіонізму?
9. Хто став ініціатором супрематизму?
10. Охарактеризуйте абстракціонізм(рік появи, основоположник, головні положення)
11. На яку аудиторію розраховано мистецтво поа-арт?
12. Перелічіть культурні напрями та школи, що виникли у 60-ті роки XX ст.
13. Яке завдання ставили перед собою концептуалісти?
14. Яке значення мало мистецтво постмодернізму? Чому воно не стало мистецтвом для всіх?
15. Назвіть напрями, в яких розвивалася архітектура другої половини XX ст.

Рекомендована література до Модуля III

1. Асєєв Ю. Шедеври світової архітектури. – К.: Рад. школа, 1982. – 87 с.
2. Бенуа А. История живописи всех времен и народов/А.Бенуа. Т.3. – Спб.: Издательский дом «Нева», 2004. 512 с.
3. Гнедич П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. – 496 с.
4. Гнедич П. История искусств. Северное Возрождение. – М: Эксмо, 2005 – 145 с.
5. Искусство XX века//Малая история искусств. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.
6. Історія світової культури. Культурні регіони: Навч. посібник / За ред. Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 448 с.
7. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1993. – 320 с.
8. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 368 с.
9. Лекції з історії світової і вітчизняної культури / За заг. ред. Яртися А.В. – Львів, 1994. С. 81–105.
10. Миллер Дж. Модерн/. – М.:Астрель, 2005. – 240 с.
11. Мировое искусство. Сюрреализм/Сост. И.Мосин. – СПб.: СЗКЭО «Кристалл». – М.: ОНИКС, 2006. – 224 с.
12. Теорія та історія світової і вітчизняної культури / За заг. ред. Горбач Н.Я. – Львів, 1992. – С. 48–54.
13. Українська та зарубіжна культура / За наук. ред. Л.Є. Дещинського. –з Львів, 2005. – С.27–47.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО ВСЬОГО КУРСУ

Основна:

1. Авдиев В.И. История Древнего Востока. – М., 1953.
2. Арган Дж.К. История итальянского искусства: В 2т. – Москва. 1990.
3. Асєєв Ю. Шедеври світової архітектури. – К.: Рад. школа, 1982. – 87 с.
4. Бенуа А. История живописи всех времен и народов/А.Бенуа. Т.3. – Спб.: Издательский дом «Нева», 2004. 512 с.
5. Буркхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – Москва. 1996.
6. Васильев Л.С. История Востока: В 2 т. – М.: Высшая школа, 1993. –Т. 1.
7. Всемирная история: В 12 т. Т. 1.
8. Всемирная история / Под ред. акад. Г.Б. Поляка, проф. А.Н. Марковой. – М. 1996.
9. Гнедич П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. – 496 с.
10. Гнедич П. История искусств. Северное Возрождение. – М: Эксмо, 2005 – 145 с.
11. Гончар Б.М. Всесвітня історія: Навч. посібник. – К.: Знання, 2001.
12. Жильсон Э. Средневековый гуманизм и Ренессанс // Новая Европа. – Москва. 1996.
13. Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – Москва : Наука, 1976.
14. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство/Т. Ильина. – М.: Высшая школа, 2006. – 368 с.
15. История древнего мира / Под ред. Ю.С. Крушкол. – М., 1971. Ч. 1.
16. История искусств: Учеб. пособие / Под ред. А. Воротникова. – Мн.: Современный литератор, 1999. – 608 с.
17. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения. – Москва : Высш.школа, 1999.
18. Історія світової культури. Культурні регіони: Навч. посібник / За ред. Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 448 с.
19. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1993. – 320 с.
20. Історія світової культури: Навч. посібник / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 368 с.
21. Качановский В. В. История культуры Западной Европы: Учеб. пособие. – Мн.: ИП Экоперспектива, 1998. – 190 с.
22. Крижанівський О. Історія Стародавнього Сходу. – К., 1996.
23. Крип'якевич І. Всесвітня історія: В 3 кн. – К.: 1995. Кн. 1.
24. Лекції з історії світової і вітчизняної культури / За заг. ред. Яртися А.В. – Львів, 1994. С. 81–105.
25. Массон В.М. Первые цивилизации. – Л., 1989.
26. Перепелкин Ю.Я. Переворот Аменхотепа IV. М., 1967.
27. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. – Харків, 1995. – С. 36 – 106.
28. Романенкова Ю. Історія пластичних мистецтв. – К.: НАУ, 2008. – 376 с.

29. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. – Херсон: Видавництво «Стар», 2016. – 52 с.
30. Словник культурологічних термінів для студентів усіх спеціальностей заочної та денної форм навчання / уклад. О.Д. Паршакова. – Краматорськ : ДДМА, 2009. – 41 с.
31. Теорія та історія світової і вітчизняної культури / За заг. ред. Горбач Н.Я. – Львів, 1992. – С. 48–54.
32. Українська та зарубіжна культура / За наук. ред. Л.Є. Дещинського. –з Львів, 2005. – С.27–47.

Додаткова:

1. Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. – 206 с.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения/О. Бенеш – М.: Искусство, 1973. – 322 с.
3. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. – М.: Б.С.Г. –ПРЕСС, 2006. – 559 с.
4. Білецький П. Мова образотворчих мистецтв. – К.: Радянська школа, 1973. – 127 с.
5. Білецький П. Мікеланджело. – К.: Мистецтво, 1975. – 395 с.
6. Бритова Н. Римский скульптурный портрет. – М.: Искусство, 1975. – 102 с., ил.
7. Брунов Н. Памятники Афинского акрополя. Парфенон и Эрехтейон. – М.: Искусство, 1973. – 174 с.
8. Брунов Н. Очерки по истории архитектуры. – В 2-х тт.. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
9. Бурнгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – Смоленск: Русич, 2002. – 448 с.
10. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – В 5-и тт. – М.: Астрель-Аст, 2001.
11. Васильева Н. История мировой живописи. Нидерландская живопись XVI века. – М.:Белый город, 2008. – 126 с.
12. Верман К. История искусства всех времен и народов/К. Верман. – В 3-х тт. – М.: Астрель, 2001.
13. Винничук Л. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. – М. Высшая школа, 1988. – 496 с.
14. Виппер Б. Итальянский Ренессанс/Б. Виппер.– В 2-х тт. - М.: Искусство, 1977.
15. Виппер Б. Искусство Древней Греции/Б.Виппер. – М.: Наука, 1972. – 436 с.
16. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Искусство, 2008. – 580 с.
17. Власов В. Иллюстрированный художественный словарь. – СПб.: АО "Икар", 1993. – 272 с.
18. Воронина Т., Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии //Памятники мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с., ил.
19. Всеобщая история искусств. – В 6-и тт. – М.: Искусство, 1960–1965.

20. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. – М.: Прогресс, 1986. – 393 с.
21. Герман М. Импрессионизм. – СПб.: Азбука-классика, 2008. –520 с.
22. Герман М. Модернизм/М.Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 480 с.
23. Данилова Е. Брунеллески и Флоренция. – М.: Искусство, 1991. – 294 с.
24. Дмитриева Н. Краткая история искусств. – Вып.1. – М.:Искусство, 1985–1993.
25. Дмитриева Н. Искусство Древнего Мира. – М.: Детская литература,1989. – 206 с.
26. Дунаев Г. Сандро Боттичелли. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 252 с.
27. Забалуева Т. История искусств. Учебник для ВУЗов. – М.: Искусство, 2013. – 128 с.
28. Западноевропейское искусство XVII века//Малая история искусств. – М.Искусство, 1974. – 383 с.
29. Западноевропейское искусство XVIII века//Малая история искусств. – М.Искусство, 1977. – 373 с.
30. История искусства зарубежных стран. – Вып. 1,2. – М.: Изобразительное искусство, 1982–1986.
31. Искусство XX века//Малая история искусств. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.
32. Каптерева Т. Искусство Франции XVII века. – М.: Искусство, 1969. – 224 с.
33. Керам К. Боги. Гробницы. Ученые. Роман археологии. – СПб.: Совместно с издательством “Ниженгородская ярмарка”, 1994. – 367 с.
34. Кленгель-Брандт Э. Вавилонская башня. – М.: Наука, 1991. – 157 с.
35. Кленгель-Брандт Э. Древний Вавилон. – Смоленск: Русич, 2001. – 368 с.
36. Крючкова В. Символизм в изобразительном искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
37. Лазарев В. Леонардо да Винчи. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. – 110 с.
38. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт//Жизнь замечательных людей. – Авт.вступ.ст. Л.Аннинский. – М.: Республика, 1993. – 319 с.
39. Либман М. Донателло. – М.: Искусство, 1962. – 252 с.
40. Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 616 с.
41. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков. – Л.: Искусство, 1986. - 310 с.
42. Любимов Л Искусство Западной Европы. – М.: Просвещение, 1976. - 319 с.
43. Матвеева Е. Шедевры мировой живописи. Германская живопись XV- XVI веков. – М.: Белый город, 2009. – 126 с.
44. Матье М. Искусство Древнего Египта. – М.: Искусство, 1970. – 197 с.
45. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. – СПб.: Лениздат, 1993. – 384 с.
46. Миллер Дж. Модерн/. – М.:Астрель, 2005. – 240 с.
47. Мириманов В. Малая история искусств: Первобытное и традиционное искусство. – М.: Искусство, 1973. – 320 с.

48. Мировое искусство. Сюрреализм/Сост. И.Мосин. – СПб.: СЗКЭО «Кристалл». – М.: ОНИКС, 2006. – 224 с.
49. Мифы Древней Греции/Сост. И.Яворская. – К.: Муза, 1993. – 250 с.
50. Мифы народов мира. – В 2-х тт. – М.: Советская эециклопедия, 1991.
51. Муратов П. Образы Италии/П. Муратов. – М.: Республика, 1994. – 589 с.
52. Неклюдова М. Традиции и новации в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
53. О'Фарелл Дж. Великая мистификация. Загадки гробницы Тутанхамона. – Смоленск: Русич, 2010. – 320 с.
54. Пономарева Т. Итальянская живопись начала XVI века. – М.:Белый город, 2008. – 128 с.
55. Перрюшо А. Жизнь Ренуара. – К.: Мистецтво, 1991. – 340 с.
56. Петрусевич Н. Искусство Франции XV–XVI веков/Н. Петрусевич. – Л.: Искусство, 1973. – 223 с.
57. Поло де Болье, М-А. П. Средневековая Франция/М.-А. Поло де Болье. – М.:Вече, 2014. – 384 с.
58. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 368 с.
59. Рафаэль и его время/Отв.ред.Л.Чиколини. – М.Наука, 1986. – 254 с.
60. Ревалд Дж. Постимпрессионизм/Дж. Ревалд. – Л.-М.: Искусство, 1962. – 436 с.
61. Рославец Е. Живопись Франции XVII – XVIII веков. – К.: Мистецтво, 1990. – 218 с.
62. Руа Ж.-Ж. История рыцарства. – М.: Алетейа, 2001. – 242 с.
63. Северное Возрождение. Художественные направления и стили. – М.: Олма медиа групп, 2009. – 128 с.
64. Семенов В. Первобытное искусство. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 592 с.
65. Смирнова И. Искусство Италии конца XIII – XV веков. – М.: Искусство, 1987. – 145 с.+ил.
66. Соколов Г. Искусство Древнего Рима. – М.: Искусство, 1971. – 230 с.
67. Соколов Г. Искусство Древней Греции. – М.: Искусство, 1972. – 271 с.
68. Степанов А. Искусство Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. –640 с.
69. Тайлор Э. Первобытная культура. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – 573 с.
70. Тахо-Годи А. Греческая мифология. – М.: Искусство, 1989. – 304 с.
71. Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В. Рутенберга. – М.: Наука, 1978. – 271 с.
72. Федорова Е. Знаменитые города Италии. Рим. Флоренция. Венеция. – М.: Изд-во Московского университета, 1985. – 320 с.
73. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве/ – М.:Крон-Пресс, 1996. – 656 с.
74. Целлар К. Архитектура страны фараонов/ – М.: Стройиздат, 1990. – 160 с.
75. Яковлєв Є. Мистецтво і світові релігії. – К.: Вища шк. Головне вид-во, 1989. – 223 с.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ

Абак (від гр. авах – дошка) – термін, що використовується в архітектурі, верхня плита капітелі колони, напівколони, пілястри; має квадратні обриси з прямими краями (доричний, іонічний ордери) або увігнутими краями (коринфський ордер).

Абсида – напівкругла, багатокутна чи багатогранна в плані споруда, перекрита півкуполом, який завершує один чи обидва краї нефа в античній римський базиліці.

Абстрактна композиція – імпульсивно-стихійна або раціонально впорядкована побудова безпредметного твору, створеного за допомогою формальних художніх елементів (кольорова пляма, лінія, фактура, об'єм тощо).

Абстракціонізм (від лат. abstraction – далекий від дійсності) – напрям у мистецтві початку ХХ ст. Художників цього напряму зближувала віра в існування вищого замислу, що визначає внутрішні закономірності всієї різноманітності світу і можливість осягнути їх силою інтуїтивного прозріння.

Авангард (від фр. avant-garde – «передній край», «передовий загін») – експериментальні, новаторські модерністичні пошуки в мистецтві початку ХХ ст., для яких був властивий розрив із традиційними темами і формами мистецтва, засобами художньої виразності. У рамках цих течій була кардинально переосмислена сутність мистецтва, а також роль художника в суспільстві й історії загалом.

Автентичний (від гр. authenticos – справжній) – оригінал.

Акант – декоративний елемент архітектури коринфської капітелі, що імітує велике зубчасте листя з колючками на краях (південної трав'янистої рослини, поширеної в Середземномор'ї).

Акарель – живописна техніка. Живопис на папері або шовку пігментами, що змішані з рослинним клеєм і розчиняються у воді безпосередньо перед використанням.

Акрополь (від гр. «верхня частина міста») – термін на позначення групи споруд, здебільшого храмового призначення, які зводили в найвищому місці античного міста.

Акротерій (гр. akroterion) – скульптурна прикраса (статуя, пальмета та ін.), розміщена під кутами фронтону архітектурної споруди, побудованої із застосуванням класичного ордера.

Акціонізм – сучасні процесуально-видовищні мистецтва (наприклад, хепенінг або перформанс).

Алла прима (італ. alla prima) – в образотворчому мистецтві живописна техніка, яка позначає спосіб виконання етюду або частини художнього твору за один прийом, в один сеанс.

Алогічне – позасмислове, матеріальне в художній формі (вираженні); те, що не є художнім смислом, але виражає його (звуки, фарби, жести, інтонації тощо).

Ампір (від фр. Empire – імперія) – стиль в європейській архітектурі й декоративному мистецтві, що найяскравіше проявився в часи імперії Наполеона І.

Амфітеатр – давньоримська споруда театрального типу, овальна чи еліптична в плані як результат сполучення двох античних театрів.

Аналіз – розкладання, розчленування цілого на частини; здійснюється у двох напрямах: практичні дії і мислительні операції.

Аналітичне мистецтво – розвиток кубізму відповідно до розроблених П. Філоновим принципів «органічного росту» художньої форми і «зробленості» картин.

Ангоб (фр. engobë) – покриття з білої або кольорової глини, для покриття керамічних виробів.

Андеграунд (від англ. Underground – підпілля) – нелегальне мистецтво, таке, що не підтримується або переслідується офіційною владою.

Анімалістичний жанр (від. лат. animal – тварина) – зображення тварин у живописі, скульптурі, графіці, декоративно-прикладному та народному мистецтві. Художників, які працюють в анімалістичному жанрі, називають анімалістами.

Антаблемент – горизонтальна конструкція класичної архітектури, що спирається на колону й утворена карнизом, фризом та архітравом.

Античне мистецтво (від лат. antiquus – давній) – мистецтво Давньої Греції і Давнього Риму з III тис. до н.е. до V ст. н.е. Характерними рисами античної культури були антропоморфізм, міфологізм, космополітизм.

Антропоцентризм (від гр. antropos – людина та kentron – центр) – розуміння людини як центру і вищої кінцевої мети світобудови.

Арабеска (фр. arabesque) – європейська назва орнаменту в мистецтві мусульманських країн, побудована за принципом нескінченного розвитку повтору груп: геометричних, рослинних або епіграфічних мотивів.

Арка – архітектурна конструкція криволінійної форми, прорубана в стіні або встановлена на п’ятах, колонах чи пілястрах. В арці є внутрішня увігнута поверхня, або попружна арка, і зовнішня, опукла.

Аркада – послідовна низка однакових за архітектурним типом арок або склепінь.

Арт нуво – стилістичний напрям у європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст., що виник як реакція на еклектизм, на мляве копіювання історичних стилів минулого (у Великобританії його називали стилем модерн, в Іспанії – модернізмом).

Артефакт (від лат. arte – штучно та factus – зробленими) – створений руками людини об’єкт, тобто штучний стосовно природи.

Архаїка – епоха раннього етапу розвитку давньогрецького мистецтва (VII – VI ст. до н. є), початок зародження монументальних форм давньогрецької архітектури та образотворчого мистецтва.

Архітектоніка (від гр. architektonike – будівельне мистецтво; – сполучення частин в єдиному гармонійному цілому, пропорційність художнього твору. **Архітектоніка форми** – це досконаліть (цілісність) її

композиції, коли цілісність і виразність форм досягається пропорційним співвідношенням частин і цілого, а також логікою внутрішньої будови форми за допомогою так званих засобів гармонізації форми: пропорцій, масштабу, ритму, кольору тощо.

Архітектура (від гр. architekhon – будівельник) – мистецтво проєктувати і зводити будинки та інші споруди, які створюють матеріально організоване середовище, необхідне людям для їхнього життя й діяльності, відповідно до призначення, сучасних технічних можливостей та естетичних уподобань.

Архітектурна біоніка – наука, яка вивчає конструктивно-тектонічні форми органічної природи.

Архітектурний стиль – історично складена сукупність художніх засобів та прийомів, які проявляються в способах організації простору, вибору характерних для певної епохи архітектурних форм, їх пропорцій та декоративного оздоблення.

Архітрав (епістиль) – горизонтальний архітектурний елемент, що спирається на аркову п’яту, пілястр або колону. Складає нижню частину антаблемента, яка лежить на абаку.

Асамбляж (від фр. ASSEMBLAGE – змішування) – художня комбінація предметів на площині або в просторі.

Асиметрія – розміщення, поєднання елементів, не врівноважених щодо осі симетрії.

Асиміляція культурна – засвоєння однією культурою цінностей та форм іншої, яке в максимумізавершується втратою мови й загибеллю «слабшої» культури.

Асоціативне уявлення в мистецтві – здатність особистості асоціативно співвідносити предмети й явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їх нові, нетривіальні зв’язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Асоціація (лат. associo – пов’язую) – спосіб досягнення художньої виразності, що ґрунтується на виявленні зв’язку чуттєвих образів, які виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, які зберігаються в пам’яті або закріпленні в культурно-історичному досвіді.

Атлант – в архітектурі – чоловіча статуя, яка підтримує перекриття будинку, портика тощо.

Базиліка – прямокутна зала, яка складається зазвичай із трьох або п’яти продольних частин (нефів), зорієнтованих із заходу на схід і розділених колонами чи стовпами.

Барельєф (фр. bas-relief) – різновид випуклого рельєфу, в якому об’єм виступає над площиною зображення не більше, ніж на половину свого обсягу.

Бароко (від італ. Barocco – дивний, примхливий) – стиль західноєвропейського мистецтва XVII-XVIII ст., який характеризується складною врівноваженістю динамічних композицій, підвищеною експресивністю, різноплановістю художніх рішень, намаганням поєднати реальність та ілюзії.

Батальний жанр (від. фр. batalle – битва) – жанр образотворчого мистецтва, сформований у XV–XVI ст., присвячений темам війни та військового життя, головне місце в якому займають сцени битв та воєнних походів.

Батик – 1) техніка ручного розпису тканини; 2) тканина, оздоблена за допомогою цієї техніки. Своєрідна технологія виникла в XVI ст. в Індонезії, де малюнок наносили тонким шаром воску, тканину занурювали у фарбу на основі природних барвників, фарбуючи непокриті воском частини тканини. В Європі батик став відомий у XIX ст. та поширився з винаходом анілінових барвників.

Бельведер (італ. belvedere – прекрасний вигляд) – надбудова над будинком; павільйон, альтанка на підвищеній місцевості.

Біонка (від гр. bion – елемент життя) – наука, яка вивчає принципи побудови та функціювання біологічних систем, їх елементів.

Боді-арт (від англ. body-art) – напрям мистецтва, який досліджує фізичні реакції людського організму, перетворює людське тіло на річ, на об’єкт для маніпуляцій, на матеріал для творчості.

Ваопис античний – розпис античного керамічного посуду. Бере свій початок з егейського мистецтва: критські вази «стилю камарес» (XX–XVIII ст. до н. е.) з нанесеними на них стилізованими рослинними візерунками та з лаконічним натуралістичним зображенням рослин і морських тварин (кін. XVII–XVI ст. до н. е.); композиції вази «палацового стилю» (кін. XV в. до н. е.) з дрібним геометризованим рослинним орнаментом. У мікенському мистецтві XIV–XII ст. до н. е. схематичне зображення людей і тварин до кінця періоду змінюється геометричними мотивами.

В’язь – декоративне письмо, характерне для візантійських, старослов’янських книг – рукописних і першодрукованих. Являє собою надпис, літери якого пов’язані у складний орнамент. Організація цього надпису відбувається двома шляхами: злиттям або скороченням літер та оздобленням їх орнаментальними елементами. Застосовували в’язь також у декоративному мистецтві.

Валер (фр. valeur – значення) – в образотворчому мистецтві якісна характеристика окремих градацій світлотіні, елемент зв'язку світлотіньового тону з оточуючими тонами за кольоровим відтінком і насиченістю.

Ведута (від італ. veduta) – у мистецтві XVIII – початку XIX ст. – міський пейзаж (зазвичай топографічно точний).

Вензель – сплетення початкових літер особистих імен у вигляді в’язі (див. в’язь).

Вернісаж (фр. vernissage) – урочисте відкриття художніх виставок у присутності спеціально запрошених осіб (художників, діячів культури та мистецтва тощо).

Виразність – образне значення сукупності матеріальних засобів і прийомів художньої творчості, що реалізується митцем у конкретній формі твору.

Відеоарт – технізований напрям творчості, в якому для створення художніх образів використовується сучасна електронна техніка. Серед жанрів відеоарту – відеоскульптура, відеоінсталяції, комп'ютерна графіка тощо.

Відродження, або **Ренесанс** (від фр. renaissance – відродження) – культурно-історична епоха, яка відзначила перехід від Середньовіччя до Нового часу.

Візуальність (лат. visualis – зоровий) – зорове сприйняття.

Віньєтка (фр. vignette, від vigne виноград) – невелике графічне зображення, яке є елементом оздоблення друкованої продукції.

Вітраж (фр. vitrage, від vitrum – скло) – будь-яка перегородка із фрагментів різнокольорового скла, скріплених свинцевим дротом таким чином, щоб із них складалася образотворча композиція або орнаментальний малюнок.

Волюта (від італ. voluta – завиток) – архітектурний мотив у формі спіралеподібного завитка з «вічком» у центрі. складова частина ордерних капітелей; архітектурна деталь карнизів , порталів, дверей, вікон.

Галерея – критий прохід, коридор або лоджія з одного боку з вікнами, з іншого – прикрашена творами мистецтва. Згодом цим терміном позначали художні виставки.

Гармонія (від. гр. Стрункість, єдність, узгодження частин) – в образотворчому мистецтві це сполучення форми й кольору, взаємозв'язок різноманітних фрагментів зображення, співмірність окремих частин поміж собою, єдність в різноманітності.

Герменевтика (гр. hermeneukos – роз'яснення, тлумачення) – теорія розуміння багатозначних культурно-історичних текстів, аналіз та інтерпретація художнього смислу мистецьких явищ.

Гідрія (гр. hydria, від hydor – вода) – давньогрецька посудина для води (частіше керамічна), яка має дві горизонтальні ручки й одну вертикальну. За формою гідрія близька до амфори, але відрізняється дуже розширеним доверху яйцевидним тулубом, більш вузьким і високим горлом.

Глибинно-просторова композиція – композиція, яка складається з матеріальних елементів (поверхні, об'ємів), які розміщені в просторі і сприймаються з однієї чи кількох точок зору або в русі й у часі як відображення задуму, ідеї, функції об'ємно-просторового середовища.

Гліптика (від. гр. глагола «гліфо» – вирізую) – мистецтво різьби по коштовних та напівкоштовних каменях, один із видів декоративно-прикладного мистецтва.

Гобелен (фр. gobelin) – килим, зшитий із витканих уручну окремих частин, що разом становлять закінчений візерунок (використовується для оздоблення стін).

Готика – стиль, що зародився у Франції в другій половині XIII ст. В Італії відображений у культурі міст-комун, у Франції – у художньому стилі королівських дворів та архітектурі соборів. Для готики характерні ефекти, створювані «лінією», які додають їй напруженості та спрямованості вгору.

Найістотніші особливості цього стилю – стрілчаста арка і прогресуюче полегшення простору, розташованого між двома пілястрами.

Горельєф (фр. haut- relief- високий рельєф) – різновид випуклого рельєфу, де зображення виступають над площиною більш ніж на половину свого об'єму.

Гравюра (фр. gravure) – вид графіки, при якому зображення є друкованим відбитком рельєфного малюнка, нанесеного на дошку гравером. Поряд зі станковими гравюрами (естампами) поширена книжкова гравюра (ілюстрації, заставки тощо).

Графіка (гр. graphike, grapho – пишу) – вид образотворчого мистецтва, що поєднує малюнок і друковані художні зображення (гравюра, літографія, монотипія тощо), розрізняють станкову (малюнок, що не має прикладного значення, естамп, лубок); книжкову, газетно-журнальну (ілюстрація, оформлення і конструювання друкованих видань); прикладну (промислова графіка, поштові марки, екслібриси) і плакат. Виразні засоби графіки: штрих, пляма, лінія, крапка та тло листа, що створює контрастні або нюанси співвідношення із зображенням.

Гризайль (фр. grissalle, від gris – сірий) – вид декоративного живопису, який виконується в різних відтінках одного (частіше сірого) кольору, часто застосовується для допоміжних робіт (підмальовки, ескізу)

Гробниця – місце поховання, іноді споруджуване в особливому стилі монументальної архітектури. Найграндіознішими взірцями похоронної архітектури стали єгипетські піраміди.

Гротеск (італ. qrottesco – химерний, від qrotta – печера) – художній прийом в образотворчому мистецтві, який ґрунтується на свідомому перебільшенні, контрастах реального й химерного, прекрасного й потворного, трагічного й комічного. Термін уперше з'явився в XV ст. при розкопках у древньому римі підземних приміщень (гротів) «Золотого будинка» Нерона (І ст. н.е.), де були знайдені химерні орнаменти.

Девіантний (від лат. deviatio – відхилення) – такий, який відхилений від прийнятих норм, традицій (наприклад, девіантні форми мистецтва).

Декор (фр. decor, від лат. decoro – прикрашаю) – 1) система прикрас архітектури (фасаду, інтер'єру) або виробів; 2) засіб зорового об'єднання в ансамбль окремих архітектурних споруд або предметів.

Декоративне оздоблення – єдність живописних, пластичних та архітектурних елементів, які прикрашають будівлю.

Декоративно-прикладне мистецтво – галузь декоративного мистецтва, спрямована на створення художніх виробів, які мають практичне призначення в суспільному та приватному побуті, а також на художнє оздоблення ужиткових предметів (посуду, меблів, тканин, знарядь праці, одягу, прикрас, іграшок тощо).

Декорація (від лат. decoratio – прикраса) – оформлення сцени, павільйону, знімального майданчика з метою створення зорового образу спектаклю, фільму.

Диптих – подвійна дощечка, якою користувалися в античні часи; вирізана зазвичай зі слонової кістки й повністю покрита воском, щоб можна було писати. Цим терміном позначається й живописна картина з релігійним сюжетом, написана на двох дерев'яних стулках, скріплених петлями.

Дифузія культурна – розповсюдження властивостей та особливостей однієї культури на іншу.

Діорама (від гр. dia – через, крізь horama – вид, видовище) – 1) живописне зображення, намальоване на прозорому матеріалі з двох боків, яке розраховане на штучне освітлення; 2) живопис стрічкоподібної, вигнутої півколом мальованої картини (головним чином батальні сюжети) з переднім планом (розміщенням різноманітних споруд, реальних та бутафорських предметів). Перша діорама була створена у XIX ст. Л. Ж. Дагером (Париж, 1822 р.).

Дольмен (фр. dolmen, від бретонского tol – стіл і men – камінь) – стародавнє поховання (III–II ст. до н.е.), що являє собою споруду, складену з величезних кам'яних плит, поставлених вертикально і покритих однією чи декількома плитами зверху. Один із перших типів цілісної архітектурної композиції, створеної за законами архітектоніки.

Доричний ордер – один із трьох основних архітектурних ордерів. колона доричного ордеру не має бази, стовбур прорізаний каннелюрами; капітель складається з ехіна й абака. Антаблемент членується на архітрав, фриз і карниз; фриз горизонтально поділяється на тригліфи та метопи.

Експресіонізм (від лат. expressio – вираз, виразність) – напрям у мистецтві початку XX ст., що проголосив основною реальністю егоцентричний світ людини, яка вбачає головну мету мистецтва в експресії емоційного переживання. темою творів експресіонізму була одна з головних проблем епохи – конфлікт людини й зовнішнього світу, який, на думку експресіоністів, призводить до трагічного руйнування особистості.

Експресія (лат. expression - висловлювання) – в образотворчому мистецтві застосовується щодо натури або художнього твору для позначення виразності, сили прояву почуттів та емоцій у разі впливу твору мистецтва або окремих його елементів на глядача.

Еклектика (від гр. eklektikos – вибирати) – механічне з'єднання різних, часто протилежних принципів.

Емпіризм (від гр. empeiria – досвід) – напрям у теорії пізнання, у якому джерелом знання вважається чуттєвий досвід. Емпіризм має багато спільного із сенсуалізмом і протистоїть раціоналізму.

Енкаустика (від гр. enkaio – випалюю) – восковий живопис, що виконаний гарячим способом, розплавленими фарбами.

Ескіз – малюнок або живописний начерк, зроблений нашвидкоруч, тільки щоб «схопити» в основних рисах образотворчу ідею або початкову думку; який передує остаточному варіанту.

Ехін (від гр. echinos) – архітектурний елемент у формі кільця, ніби сплющеного між колоною й абакою в доричній та іонічній капітелях.

Жанр (від фр. genre – рід, вид) – підрозділ кожного виду мистецтва, зумовлений різноманітністю конкретних можливостей художнього осягнення

дійсності, що диференціюються за різними класифікаційними ознаками (тематичними, структурними, функціональними тощо).

Жанр анімалістичний (від лат. animal – тварина) – зображення тварин у живописі, скульптурі, графіці. У світовому мистецтві анімалістичний жанр з'явився з часів палеоліту й розвивається до наших днів.

Жанр батальний (від. фр. batalle – битва) – жанр образотворчого мистецтва, сформований в XV–XVI ст., присвячений темі війни та військового життя, головне місце в якому займають сцени битв та воєнних походів.

Жанр історичний – один з основних жанрів образотворчого мистецтва, присвячений зображенню історичних подій минулого й сучасності, соціально значущих явищ в історії народу.

Жанр побутовий – жанр образотворчого мистецтва, присвячений зображенню повсякденного приватного і громадського життя.

Живопис – вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються за допомогою фарб, що наносяться на будь-яку тверду поверхню.

Живопис восковий – техніка живопису, при якій віск є зв'язуючою речовиною. Виконується розплавленими чи розчиненими в олії фарбами.

Живопис жанровий – живописні твори, на яких відтворюються сцени повсякденного життя чи епізоди анекдотичного змісту, відзначені жвавістю й великою кількістю подробиць.

Живопис клейовий – живопис, при якому клей виступає речовиною, що зв'язує фарби (зазвичай використовується для декоративних панно й театральних декорацій).

Живопис олійний – вид живопису художніми олійними фарбами на полотні, дереві, картоні, що покриті ґрунтом.

Задум – складене у творчій уяві художника конкретне й цілісне уявлення про основні риси змісту й форми художнього твору до початку практичної роботи над ним.

Заставка – орнаментальна або сюжетна композиція, що виділяє і прикрашає початок розділу книги. Зазвичай це невеликий за розміром малюнок.

Зернь – дрібні кульки (діам. від 0,4 мм) 13 міді, срібла або золота, напаяні на ювелірні вироби, часто на орнамент із тонкого дроту.

Зміст художній– особливості життєвого матеріалу, який покладено в основу мистецького твору, та характер його ідейно-естетичного осмислення. Значення іманентне (від лат. immanens) – внутрішньо властиве певному предмету, таке, що відповідає його природі.

Зображальність – відтворення засобами мистецтва зовнішнього, чуттєво-конкретного вигляду явища дійсності.

Ієратизм (від гр. hieratikos – культовий, священний) – обумовлені релігійно-канонічні вимоги урочистої застиглості, абстрактності композиції, трактування людських фігур і облич (ієратичне трактування припускає, наприклад, зображення людей в суворо фронтальних позах, із нерухомим поглядом тощо). Притаманний мистецтву давнього світу та середньовіччя.

Ієрогліфи – система ідеографічного письма стародавніх єгиптян та інших східних народів.

Іконографія (від гр. eikon – зображення, образ і grapho – пишу, малюю) в образотворчому мистецтві сувора канонічна система зображення біблійних персонажів та сюжетних сцен.

Іконопис – християнський станковий сакральний живопис.

Імпресіонізм (від фр. Impression – враження) – напрям у мистецтві XIX поч. XX ст., зорієнтований на зображення швидкоплинних вражень від реального світу в його русі та мінливості.

Інваройнмент (англ. environment – оточення, середовище) – значна просторова композиція, глядач якої може перебувати «всередині» неї, тобто заходити в неї (наприклад, імітація інтер'єру з фігурами людей, твір ленд-арту тощо.).

Ініціал (лат. initialis – початковий) – початкова літера частини рукопису, виконана збільшеною порівняно з іншими розмірами.

Інкрустація – столярний декор, що включає малюнки або зображення з дерева різних кольорів і порід, металу, перламутру або слонової кістки, врізані в поверхню виробу.

Інсталяція (від англ. installation – установка) – просторова комбінація з готових промислових, природних або створених художником об’єктів, живопису, скульптури, текстової або візуальної інформації тощо. Різновидом інсталяції є асамбляж (комбінація предметів). Створюючи незвичні, несподівані сполучення звичних речей, художник надає їм нового символічного сенсу.

Інтерпретація (лат. INTERPRETATIO) – тлумачення будь-чого, зокрема самостійне творче розкриття смислу художнього твору, виражене в його виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація).

Інформаційне мистецтво, або **концептуалізм** (від англ. concept – поняття, ідея, загальне уявлення) – один із найзначніших напрямів сучасного мистецтва (власне, майже все сучасне мистецтво належить до концептуалізму), інтелектуальний напрям авангарду. Концептуалізм дематеріалізує мистецтво (його ще називають «антимистецтвом»), концентруючи увагу на самому процесі формування творчої ідеї і репрезентуючи її різноманітними візуальними або аудіовізуальними знаками. А завданням глядача (слухача, читача) є не тільки сенсорне визначення концептуального об’єкта, але насамперед виявлення зв’язку між візуальним образом і вкладеною в нього ідеєю, його смисловим значенням.

Іонічний ордер – один із трьох основних архітектурних ордерів. Має струнку колону з базою, стовбуром, пронизаним вертикальними жолобками (каннелюрами); капітель складається з двох великих завитків (волют). Антаблемент іноді без фриза, архітрав – із трьох горизонтальних смуг; фриз часто суцільно покривався рельєфом.

Ізразц – облицьовувальна керамічна плитка, зворотній бік якої у формі скриньки – румпи, для кріплення до цегли. Лицьову частину ізразцу

відтискували в дерев'яній формі, румпу нарощували на гончарному крузі, сушили та обпалювали в спеціальних печах – горнах.

Ірраціоналізм (від лат. irratюnaus – несвідоме, позарозумове) – напрям філософії, згідно з яким пізнавальні можливості розуму обмежені, тому неможливо повністю й адекватно осягнути розумом сутність дійсності, буття.
Кесони – заглиблення квадратної або багатокутної форми на стелях, поверхнях арок і скріпинь.

Кірігамі – один із видів мистецтва орігамі, при якому створення об'єму виробів досягається не за рахунок уклеєних у середину деталей, а шляхом розрізів і згинів основного полотнища виробів.

Кіч, Кітч (від him. «халтура», «несмак») – специфічне явище, що належить до найнижчих пластів масової культури: стереотипне, примітивне, розраховане на зовнішній ефект псевдомистецтво, позбавлене справжньої художньо- естетичної цінності.

Класицизм (від лат. classicus – зразковий) – художній стиль у мистецтві, для естетичної теорії якого характерні раціоналізм, завершені гармонійні форми, монументальність, шляхетність, урівноваженість композиції і водночас елементи схематизації та формалізму, абстрактна ідеалізація. найвищого розвитку в Європі досяг у XVII ст.

Кдаузури – вид навчальних вправ, які застосовуються як інструмент перевірки здатності до самостійної творчої роботи.

Клуатр (фр. cloitre, від лат. claustrum – закрите місце, пізніше – монастир) – типова для романської та готичної архітектури крита аркадна галерея-обхід, яка обрамовує прямокутний двір монастиря або церковного комплексу.

Кодекс (від лат. codicem – дощечка для письма) – декілька розлінованих дощечок, призначених для написання текстів. Пізніше виник рукопис, переплетений у вигляді багатосторінкової книги, можливо, з пергаменту.

Колаж (від фр. collage – наклеювання) – техніка або жанр візуального мистецтва, суть якої полягає в наклеюванні на основу різноманітних матеріалів (тканина, шкіра, намисто, кора, фольга, метал, нитки тощо).

Колорит (італ. colorito, від лат. color – колір) – система колірних сполучень у живописі (наприклад, теплий або холодний; спокійний або напружений тощо).

Комікс (анг. comics – комічний, смішний) – графічно-розповідальний жанр, серія малюнків із коротким текстом або без тексту.

Комбінаторика (від лат. сошко – з'єдную, сполучаю) – прийоми знаходження різноманітних з'єднань (комбінацій), перестановок, сполучень, розміщення цих елементів у певному порядку.

Комбінаторний принцип – характеризується тим, що в його основі лежить один або група елементів, які здатні утворювати різноманітні види сполучень шляхом механічного з'єднання.

Культура духовна – один із трьох складників у поділі культури на матеріальну, соціальну та духовну. До галузі духовної культури належать такі галузі, як: релігія, мистецтво, філософія, наука, мораль, право, політика.

Культура елітарна– культура, зорієнтована на потреби певної (елітарної, вищої) частини суспільства.

Культура індивіда – ступінь засвоєння культурних цінностей, що виявляється в культурі основних форм світоставлення: практичній (діяльність, поведінка), теоретичній (мислення), духовно-практичній (почуття, спілкування); синтез індивідуальних якостей, спрямованих на творчий і гуманний спосіб взаємин із довкіллям та іншими людьми.

Культура масова – властивість культури ХХ ст., масове поширення культурних явищ та цінностей, зумовлене науково-технічними досягненнями суспільства, урбанізацією, розмиванням територіальних та соціальних меж, культурною інтеграцією.

Культура матеріальна – усі матеріальні предмети, створені людиною, а також винаходи та технології. До матеріальної культури належать: культура праці й матеріальне виробництво, культура побуту, культура топосу (тобто місця проживання – житлові та інші споруди, різноманітні населені пункти), культура ставлення до власного тіла тощо.

Культура художня – сукупність процесів і явищ духовної практичної діяльності, яка створює, розповсюджує й опановує твори мистецтва та матеріальні предмети, що мають естетичну цінність.

Курос (від гр. «хлопець») – тип архаїчної статуї голого випростаного хлопця (чоловіча репліка кори).

Кусудама (з япон. кусурі – ліки, тама – куля – лікувальна куля) – один зі старовинних та декоративних традиційних японських виробів у техніці орігамі.

Левкас (гр. leukos – білий) – шар ґрунту з суміші гіпсу й крейди, який використовували у візантійському та російському середньовічному живописі.

Ленд-арт (земляне мистецтво) – один з екологічних напрямів сучасної творчості, де матеріалом слугують природні об'єкти: земля, багно, камені, скелі, дерева, листя, гілки, трава, квіти, вода, сніг, вогонь тощо.

Літографія (від. гр. lithos – камень и grapho – пишу) – друкарський процес, сутність якого полягає в тому, що на поверхню спеціального каменю жирним олівцем наносять малюнок; камінь протравлюють кислотою, і туш, що закріплює малюнок, до непротравлених ділянок каменю не пристане; після чого під друкарським пресом туш і малюнок переноситься на зволожений папір.

Ліхтар (гр. phanarion, зменшуване від phans – факел) – 1) кругла або багатогранна споруда з великими віконними отворами, яка завершує купол або інше перекриття та слугує для їх природного освітлення; 2) багатогранний засклений виступ на зовнішній стіні будинку на висоті 1-2 поверхів, що поліпшує освітлення; 3) скляна частина покрівельного покриття, яке призначене для верхнього освітлення.

Лоджія – відкрита з одного боку споруда з колонами, пілястрами й парапетом.

Локальний колір (від. фр. local – місцевий) – основний постійний предметний колір зображувальних об’єктів, умовний, незмінний під впливом

освітлення, повітряного середовища, рефлексів від навколишніх предметів. В іншому випадку під локальним кольором розуміють кольорову пляму предмета без кольорових нюансів у вигляді однорідної плями. Уперше поняття «локальний колір» запровадив Леонардо Да Вінчі у «Книзі про живопис».

Лубок (народна картинка) – вид графіки, зображення з підписом, що відрізняється простотою та доступністю образів.

Мавзолей – особливо величний і пишний похоронний монумент, що зводиться на згадку про видатного діяча.

Майоліка – керамічні вироби з пористої глиняної пасти, покритої склоподібною емаллю.

Макет (від фр. «модель, ескіз») – матеріальне просторове відтворення виробу, що проектується.

Малюнок – зображення на площині, яке виконується за допомогою графічних засобів і має самостійне художнє значення. Малюнок може бути структурною основою для будь якого зображення: графічного, живописного, скульптурного, декоративного. За призначенням малюнок можна поділити на: начерк (короткочасний малюнок з натури або по пам'яті), ескіз (пошук композиційного рішення для майбутнього твору образотворчого мистецтва) та малюнок, який виступає як завершений художній твір. унікальність малюнка полягає у тому, що на відміну від гравюри він існує в єдиному екземплярі.

Мандорла (італ. mandorla – мигдаль) – зображення сяяння навкруги фігур священних персонажів.

Манера (італ. manirá) – сукупність усіх прийомів, які характеризують стилістичні й технічні особливості цілого напрямку або творчості одного митця.

Маньєризм – течія в живописі; особливості художньої культури XVI ст.; стиль, що заснований на відтворенні не творінь природи, а творів великих художників (Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело).

Марина (італ. marina від лат. arinus – морський) – зображення морського пейзажу. Художників, які спеціалізуються на зображенні морської стихії, називають мариністами.

Мастаба – давньоєгипетська гробниця, квадратний курган із цегляним або кам'яним облицюванням. усередині мастаби є кімната для ритуальних приношень та усипальниця, тобто таємниче приміщення, де зберігалися статуя чи саркофаг померлого. (Піраміда фараона Джосера була побудована на місці традиційної мастаби).

Масштаб – співвідношення розміру предмета на кресленні до його дійсного розміру в натурі.

Меандр – геометричний орнамент із неперервної кривої або ламаної під прямим кутом лінії, що утворює низку спіралей.

Метод (від гр. methodos – шлях дослідження, теорія, вчення) – спосіб досягнення мети, вирішення завдання; сукупність дій та прийомів, призначених допомогти досягненню бажаного результату.

Метопа – архітектурний елемент у формі квадратної декорованої плити, яка, чергуючись із тригліфами, утворює доричний фриз.

Меценатство – добродійна підтримка художників, що здійснюється з міркувань престижу.

Мистецтво – одна із форм суспільної свідомості, що відображає в образах реальну дійсність і бере участь у її історичному розвитку; форма суспільної свідомості, особливий вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність.

Мистецтво декоративне – вид архітектонічного мистецтва, який за допомогою своїх творів художньо оформлює навколишнє матеріальне середовище.

Мистецтво ієратичне (від гр. ніемтікоз культовий, священний) – мистецтво, прямо пов'язане з обслуговуванням будь-якого релігійного культу.

Мистецтво монументальне – вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються, як правило, для конкретного архітектурного середовища й відрізняються значущістю ідейного змісту, узагальненістю форм, масштабністю. Монументальні твори не можуть бути відділені від своєї основи (стіни, стелі тощо) і перенесені. до монументального мистецтва належать пам'ятники, монументи, скульптурні, мозаїчні композиції для будинків, вітражі, міська і паркова скульптура, фонтани тощо.

Мистецтво образотворче (візуальне) – вид просторового мистецтва, що включає скульптуру, живопис і графіку, відображаючи дійсність у наочних, зорових образах.

Мистецтво прикладне– галузь просторового мистецтва, твори якого поряд з архітектурою художньо оформлюють навколишнє матеріальне середовище. Воно включає різні види мистецтв, що призначені для прикраси творів архітектури (монументально-декоративне мистецтво), для суспільного і приватного побуту (декоративно-прикладне мистецтво), для художнього оформлювання видовища, свята тощо (оформлювальне мистецтво).

Мистецтво просторове – вид мистецтва, що існує в просторі і сприймається зором. Синонім пластичного мистецтва. Поділяється на образотворче мистецтво (скульптура, живопис, графіка) та архітектонічне мистецтво (архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн).

Мистецтво садово-паркове – мистецтво створення садів, парків та інших озеленених територій. Основні типи парків: терасові, регулярні, пейзажі «англійські», мініатюрні та японські сади.

Мистецтво сакральне – мистецтво культового призначення (у православ'є, католицизмі, ламаїзмі та деяких інших релігіях). Найяскравішим твором сакрального мистецтва є іконопис. Характер іконопису визначається іконографією – чітко визначеною тематикою і правилами зображення подій та осіб святого письма.

Мистецтво станкове – назва походить від верстата (мольберт, скульптурний верстат), на якому створюються твори станкового мистецтва. Твори станкового мистецтва мають самостійний характер і позбавлені

прямого декоративного чи утилітарного призначення (у живописі – картини; у скульптурі – статуї, у графіці – естампи, станкові малюнки).

Мистецтво театрально-декраційне (від лат. decoration – прикраса) – використовується при оформлені сцени, павільйону, тобто створення театральних декорацій та ескізів театральних костюмів. Характерне також і для кіномистецтва.

Мистецька освіта – процес, спрямований на розвиток у людини творчих здібностей і естетичного досвіду, ціннісних орієнтацій і смаку, здатності до спілкування з художніми творами у процесі активної творчої діяльності та удосконалення власної почуттєвої культури.

Мистецька школа – процес навчання на основі певних принципів, норм, сформованих окремими особистостями, що сприяє набуттю людиною знань видів мистецтва, збагаченню її вміннями та навичками, необхідними для духовного, професійного та творчого саморозвитку. Поняття «мистецька школа» також вживається для трактування умовних узагальнених рис образно-пластичної мови, яка притаманна певному осередку, регіону або окремому навчальному закладу.

Мімезис (від гр. mimesis – наслідування, відтворення) – спосіб, тип творчості, що полягає в наслідуванні природи.

Мініатюра (фр. miniature, від лат. minimum червоно-оранжевий пігмент, за допомогою якого писці вимальовували заголовні букви (rubriche) манускриптів) – живописна техніка; будь-яка окрема ілюстрація кодексу; художній твір малих розмірів, що відрізняється витонченістю.

Мінускул (від лат. minúsculos – маленький) – шрифт із малих рядкових букв. Виникає під впливом скорописних або курсивних начерків у кінці VIII ст. на основі латинського алфавіту.

Мова художня – зображувально-виразні засоби художнього твору, специфічні для кожного виду мистецтва.

Моделювання (від. фр. «ліпити, формувати») – метод роботи, що ґрунтується на заміні конкретного об’єкта роботи (оригіналу) іншим, подібним до нього (моделлю).

Модернізація (від фр. moderne – сучасний, найновіший) – процес «осучаснення» традиційних та відсталих (за еволюціоністською парадигмою) культур.

Модуль – величина (найменший розмір) або будь-який з елементів форми, що умовно береться за одиницю й повторюється ціле (кратне) число разів в інших її розмірах.

Мозаїка (фр. mosaïque) – образотворча техніка, суть якої полягає в підборі й припасуванні один до одного шматочків каменю, мармуру або смальти, які закріплюються в шарі ґрунту («ложі»).

Мольберт (нім. malbrett) – дерев’яний станок на трьох або двох підставках, на яких розміщується при роботі художника полотно, натягнуте на підрамник або картон.

Монумент (від лат. monumentum) – пам’ятник значних розмірів із масштабним, ансамблевим рішенням.

Мотив (від лат. moveo – рухаю, привожу в рух) – в образотворчому мистецтві стала тема, проблема, ідея в творчості конкретного художника або цілого напряму. Цей термін використовують стосовно до натури та її зображення.

Мультиплікація (від лат. multiplicado – множення) – від кінознімання, окремий вид анімації, об'єктами якого є серія графічних зображень або об'ємних фігур. Кожне зображення чи положення фігури відповідає певній фазі руху, унаслідок чого при показі на екрані створюється ілюзія руху. Напрям художній – спільність художніх явищ, що складається історично та характеризує певні епохи й творчість митців, яких згуртовує відносна єдність світоглядних та естетичних орієнтацій, принципів художнього відтворення дійсності.

Наскельний живопис – зображення, які первісні племена епохи палеоліту витесували або малювали на стінах скельних печер.

Натура (від лат. natura – «природа») – предмет і явища навколишнього світу, які слугують художнику моделлю.

Натуралізм (лат. natura – природа) – художній стиль, що намагається подолати умовність мистецтва, перетворити твір у точну копію факту. Згідно з естетикою натуралізму художнє уявлення не повинно перекручуватися.

Натюрморт (фр. nature morte, італ. natura morta, букв. – мертва природа; гол. stilleven, нім. stilleben, англ. still life, букв. – тихе або нерухоме життя) – жанр, який присвячений зображенню речей, які оточують людину, розміщених, як правило, у реальному побутовому середовищі й композиційно організованих у єдину групу. крім неживих предметів (наприклад, предметів домашнього використання), у натюрморті зображують об'єкти живої природи, ізольовані від звичайних зв'язків і тим самим перетворені в річ – рибу на столі, квіти в букеті тощо.

Національна академія мистецтв України (1996) – творчо-наукова установа, яка проводить діяльність, пов'язану із здобуттям вищої освіти у галузі культури і мистецтва, проводить фундаментальні та прикладні наукові дослідження, є провідним науково-методичним центром у галузі своєї діяльності. Містить шість структурних відділень: кіномистецтва, музичного, образотворчого, театрального мистецтва, теорії та історії мистецтв (мистецтвознавства), а також синтезу пластичних мистецтв.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (1917) – вищий навчальний заклад художньої освіти, що має академічне спрямування, здійснює підготовку фахівців з вищою освітою за освітньо-професійними програмами в галузі живопису, скульптури, графіки, театрально-декораційного мистецтва, архітектури, реставрації творів мистецтва, мистецтвознавства та артменеджменту.

Некрополь (з гр. «місто мертвих») – колективна усипальниця особливого значення.

Неоімпресіонізм – художній напрям, що відроджував суть імпресіоністичних теорій бачення. Сформувався у Франції в 1886 р.

Неоліт – період кам'яного віку, характерною особливістю якого було виготовлення неолітичною людиною первісних знарядь праці, проживання в хатинах та зародження землеробства і скотарства.

Неф – подовжній простір церкви, розділений рядами колон і пілястрів, єдиний або з бічними аналогами.

Нонконформізм (від лат. заперечної частки та conformis – подібний, схожий) – демонстративне неприйняття загальноприйнятих нормативів творчості.

Ню (фр. nu – голий, роздягнений) – один із жанрів образотворчого мистецтва, метою якого є зображення оголеного тіла, переважно жіночого. Ню зародився в епоху відродження в рамках міфологічного, алегоричного, історичного та побутового жанрів.

Образотворче мистецтво – вид мистецтва, який ґрунтується на відображенні дійсності в художніх образах на площині (живопис, графіка) або у просторі (скульптура), які наочно створюють реальну картину природи, життя людини, або є наслідком людськоїфантазії.

Образ художній – засіб і форма освоєння навколишньої дійсності мистецтвом; спосіб існування художнього твору.

Оранта (від лат. orarans, родовий відм. orantis – яка молиться, благає) – один із типів зображення Богоматері в молитовній позі – у повний зріст, із розведеними руками догори повернутими до глядача долонями. Найбільш розповсюджений образ використовується в декоративно-ужитковому та монументальному мистецтві.

Ораторій (лат. oratorium) – вид сакральної будови, власна капела, призначена для невеликих церковних служб.

Ордер (архітектурний) – архітектурна система, заснована на суворому дотриманні правил поєднання форми і пропорцій колони в грецькому й римському мистецтві. Грецькі ордери поділяють на доричний, іонічний, коринфський та римські – тосканський і композитний. У період Відродження та в епоху Бароко виділяли ордери гігантський, рустичний і фігурний.

Орієнтації естетичні – орієнтації особистості в навколишньому світі на основі естетичних цінностей.

Орнамент (від лат. ornamentum – прикраса) – візерунок, побудований на ритмічному повторі або чергуванні орнаментальних елементів.

Офорт (фр. ofort – міцна вода; азотна кислота) – техніка гравірування на металі, де заглиблені елементи зображення роблять способом травлення металу кислотами.

Оцінка естетична – установлення значущості предметів, явищ дійсності й мистецтва з позицій уявлень особи про прекрасне; процес оцінювання має суб'єктивний характер, оскільки детермінується інтересами та потребами особи, які безпосередньо залежать від її світогляду, рівня естетичного розвитку.

Пам'ятник – твір мистецтва (скульптурна група, статуя, погруддя, плита з рельєфом або написом, тріумфальна арка, колона, обеліск, гробниця,

надгробок тощо), що створюється з метою увічнення людей або історичних подій.

Панкультура (від гр. pan – усе) – людська культура загалом, весь комплекс культурних характеристик.

Панно (фр. panneau) – живописний або скульптурний твір декоративного характеру, який призначений для оформлення інтер'єру або екстер'єру. Зв'язок з архітектурою наближує панно до монументального живопису (розпису, фрески).

Панорама (від лат. horama – вид) – художня композиція, що включає мальовану картину, на якій охоплено все коло обрію та об'ємні макети переднього «предметного» плану.

Пантеїзм – уявлення про тотожність бога і світу, буття, природи.

Пантеон – храм усіх богів; пізніше – назва священної споруди монументального характеру, зведена на згадку про видатних людей.

Парус – архітектурний елемент у форм сферичного трикутника, який виконує роль кутового переходу з квадратного в плані простору будівлі до сферичного півкульного простору.

Педагогіка мистецтва –галузь наукової діяльності людини, яка досліджує методологічні, теоретичні та методичні проблеми навчання та виховання, спрямована на організацію навчально-виховного процесу в різних освітніх закладах засобами мистецтва й розробляє естетичні, етичні, культурологічні та аксіологічні засади цього процесу.

Пейзаж (з фр. paysage, від pays – країна, місцевість) – жанр образотворчого мистецтва, у якому предметом зображення є дика або в тій чи іншій мірі перетворена людиною природа. В пейзажі відтворюються реальні або вигадані види місцевості, архітектурні будови, міста, морські види (марина).

Пергамент (від лат. pergamena – висушена і вибілена овеча шкура) – основа для нанесення текстів і малюнків.

Перистиль – внутрішній дворик будівлі, який оточений колонадою, куди виходять різні приміщення.

Перспектива (фр. perspective, від лат. perspicio – ясно бачу) – спосіб, яким той чи інший художник у конкретний історичний період передає своє бачення простору в різних епохах і культурах.

Перфоманс – (від англ. performance – виступ, виконання, гра, вистава) – один із різновидів акціонізму, коротка вистава, виконана митцем перед публікою (найчастіше в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі). На відміну від театральної вистави, виконавці не грають ролі, а виконують цілком реальні дії.

Перцепція – (від лат. perceptio – сприймання) – відображення речей і явищ (зокрема художніх) у свідомості людини задопомогою органів чуття.

Пілястр (від лат. pila колона, стовп) – плаский вертикальний прямокутний у плані виступ на стіні або стовпі, що є переважно декоративним елементом і розділяє стіну.

Пуантилізм (від фр. pointiller – нанести пунктир, позначити і всіяти точками) – техніка живопису, яка полягає в тому, що все розмаїття забарвлень зображуваних предметів передається за допомогою змішування великої кількості крапок 4-х чистих кольорів: червоного, синього, зеленого й жовтого.

Растушка – коротка паличка (з паперу або замші) з конусоподібними кінцями для розтирання штриха у пляму для малювання пастеллю або іншими м'якими матеріалами.

Реалізм (від лат. realis – дійсний) – творчий принцип, на основі якого характери й обставини в художньому творі пояснюються соціально-історично, а їхній причинно-закономірний зв'язок (соціальний детермінізм) розкривається в якісному та самоцінному розвитку (історизм) через типізацію фактів.

Регіональна художня освіта – процес навчання в освітніх закладах, що базується на художньо- мистецьких та освітніх традиціях, відкритий до адаптації зарубіжного мистецького досвіду на окремій території держави, що має історичний, адміністративний характер утворення.

Рельєф (від фр. relief, від лат. relevo – піднімаю) – скульптурна техніка зображення на площині в посиленій (горельєф) і в ослабленій (барельєф) манері обробки поверхні.

Реставрація (від пізньолат. restauratio – відновлення) – широке поняття, яке охоплює всі види і способи укріплення та відновлення ушкоджених та зруйнованих пам'ятників історії й культури (окремі архітектурні споруди та їхні комплекси, твори образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, археологічні знахідки).

Ретабло (ісп. retablo) – архітектурна прикраса вівтаря, завівтарний образ.

Рисунок – основний вид графіки, коли зображення виконане олівцем, пером, пензлем, вугіллям тощо за допомогою штрихів, ліній, світлотіньових плям в одному чи декількох кольорах, зазвичай на папері.

Ритм (від гр. розмірність, узгодженість) – один із найважливіших засобів узгодження різноманітних форм, упорядкування всіх елементів у певних знайдених відношеннях, певному порядку розміщення й чергування.

Ритон (гр. rhyton, від rheo – текти) – стародавня посудина (зазвичай для вина) у вигляді рогу з невеликим отвором на нижньому вузькому кінці. Типовий для давньогрецького мистецтва ритон зі скороченим широким тулубом, що завершується зображенням голови тварини (часто має ручку).

Різьблення – в архітектурі та прикладному мистецтві будь-який фігурний елемент.

Розон (роза) – вікно, кругле й широке з переплетінням у вигляді променів, що розходяться. Типове для романських і готичних соборів.

Рококо (від фр. roco/lle – мушля) – стиль у мистецтві й архітектурі, що зародився у Франції на початку XVIII ст. і поширився по всій Європі. Відрізнявся грацийністю, легкістю, інтимно-кокетливим характером. Названий так жартома за надмірне захоплення рокайлями (тобто штучними ґратами з черепашковим облицюванням, парковими павільйонами, фонтанами тощо).

Романський стиль – художній стиль (названий за аналогією з романськими мовами), для якого характерне наївне бажання зв'язати всіх однією-єдиною формою – римською культурою та мистецтвом. Поширений у Європі з XI ст.

Сакральний (від лат. sacer – священний) – такий, що має особливе, підвищене значення; обрядовий, ритуальний; такий, що має стосунок до віри, релігійного культу. Утворює опозиційну пару з поняттям профанний (буденний).

Сангіна – 1) олівці для малювання без оправи червоного або червоно-брунатного кольору, виготовлені з каоліну й окислів заліза; 2) техніка малюнка цими олівцями. техніка відома з Епохи Відродження та набула поширення в XVII–XVIII ст. у роботах світових майстрів Леонардо Да Вінчі, П. Рубенса, А. Ватто, О. Фрагонара.

Саркофаг (від гр. sarkophagos – букв. «пожирач м'яса», а саме східний різновид вапняку, який нібито швидко поглинав трупи) – стародавня гробниця особливої значущості, з каменю або мармуру.

Світська культура – антонім поняття «релігійна культура».

Сграфіто (італ. sgraffito або graffito – подряпаний) – різновид монументально-декоративного живопису, принцип якого ґрунтується на продряпуванні спеціальними інструментами верхнього тонкого шару штукатурки з метою оголення нижнього шару, за кольором контрастного верхньому. У давнину сграфіто використовувався в кераміці (архаїч. вази Греції та Етрурії). Як засіб декорування архітектурних споруд сграфіто набув поширення в XV-XVII ст. в Італії, в пізніше – у країнах Європи (Німеччині, Чехії тощо). Широко використовується в монументально-декоративному мистецтві XX ст.

Секуляризація (від лат. secularis – світський) – процес звільнення культури від монополії релігійної ідеології; ослаблення ролі релігії в суспільстві.

Сепія (від лат. sepia – каракатиця) – 1) фарба світло-брунатного кольору, яку виготовляли зі чорнильного мішка морського молюска – сепії; 2) фарба акварельного типу, яка широко застосовується у графіці, поширена в Європі з середини XVIII ст.; 3) твір, виконаний цією фарбою.

Символ – вираження багатогранного смислу; один із найважливіших критеріїв художньої досконалості творів мистецтва.

Символізм – художній напрям, характерною ознакою якого є схильність художників до екзотики і до переважання декоративного кольору. Виник спочатку у французькій літературі в 1885 році.

Сувій – старовинний манускрипт – смужка папірусу, яка намотана на дерев'яний або кістяний циліндрик.

Сфумато (італ. sfumato – затушований) – живописна техніка, споріднена к'яроскуро й заснована на найтонших градаціях світла та тіні. Властива головним чином творам Леонардо Да Вінчі та його учнів.

Сюжет – в образотворчому мистецтві термін використовується з двома значеннями: широке – предмет художнього зображення (наприклад, пейзаж –

«вид» природи, натюрморт – речі тощо), де сюжетний, тобто предметний живопис протиставляється безпредметному; вузьке – зображення дій, вчинків і взаємовідносин людей, які витікають з певної життєвої ситуації.

Сюрреалізм (від фр. surrealisme – надреальне, надреалізм) – один із пізніх напрямів у модерністичному мистецтві, що виник після першої світової війни. Ідеологічною основою сюрреалізму є філософія З. Фрейда, зокрема його ідеї про існування різних форм свідомості (підсвідоме, несвідоме) і про творчу силу лібідо. Це дозволило сюрреалістам зробити висновок про значущість таких станів людини, як сон, галюцинація, марення, параноя, і проголосити зображення сфери несвідомого головноюметою мистецтва.

Табернакль (фр. tabernacle від лат. tabernaculum – шатро) – архітектурно оздоблена ніша зі статуєю святого, а також дарохоронительниця (металевий ковчег у вигляді мініатюрного храму або гробниці) у вівтарній стіні храму або відкрита прибудова для розміщення статуй.

Театр – у Стародавній Греції відкрита споруда, де ставили твори видатних авторів трагедій і комедіографів.

Темпера (італ. tempera, від temperare – змішувати фарби) – живопис фарбами, для яких зв'язуючою речовиною є емульсії: натуральні (яйце, сік рослини), штучні (водний розчин клею з олією).

Теракота (італ. terra cotta – випалена земля) – вид виробів із кераміки з пористим черепком, без облицювання.

Тесери – камінчики чи шматочки склоподібної маси, з яких складається мозаїка.

Тимпан – архітектурне поле трикутної форми, гладке або заповнене скульптурою; розташоване між антаблементом і скатними лініями фронтону.

Тон (фр. ton) – світлотіньовий або колірний лад твору.

Тональність (фр. tonalite) – єдність кольорового або світлотіньового устрою живописного твору. У графіці вказує на характер загального світлотіньового тону, у живописі застосовується до кольору і є приближеним до понять «кольорова гамма» і «загальний кольоровий тон».

Тондо (італ. tondo) – живописна картина або барельєфне зображення круглої форми. Найбільш притаманна художникам відродження.

Торевтика (від гр. toreuo – вирізую, чеканю) – мистецтво рельєфної обробки художніх виробів із металу шляхом чеканки при тисненні.

Трансепт – поперечний неф у будівлях церков, які в плані являють собою латинський хрест.

Транскультурація – процес та результат поширення певного типу культури на інші регіони, культури яких не здатні виявити достатнього спротиву «зайшлій» культурі.

Уявлення асоціативне в мистецтві – здатність особистості асоціативно співвідносити предмети та явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їх нові, нетривіальні зв’язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Унціал – унціальне письмо – почерк латинського шрифту IV–VIII ст., характерною ознакою якого є закругленість знаків.

Фаюмський портрет – у Стародавньому Єгипті заупокійні живописні портрети, які виконували технікою воскового живопису на дошці або на холсті.

Феномен (від гр. phainomenon – те, що з'являється) – явище, що дане нам у досвіді чуттєвого пізнання, на відміну від ноумена, який осягається розумом і становить основу, сутність феномена.

Феномен культури – різні форми виявлення сутності культури, наприклад, наука, політика, мистецтво, релігія тощо.

Фібула (лат. fibula – шпилька, заколка, застібка) – орнаментально оздоблена металева застібка для одягу, яка слугувала прикрасою.

Фовізм (від фр. fauves – дикі тварини) – течія в мистецтві, в якій художники своїм мистецтвом і позицією стверджували своє право на суб'єктивне бачення світу, що супроводжувалося відходом від суспільних проблем у сферу декоративних живописних пошуків.

Форма художня (від лат. forma – форма, вид, образ) – матеріалізація, оформлення певного художнього змісту за допомогою відповідних задуму митця зображально-виразних засобів художньої творчості.

Фотомонтаж – 1) метод виготовлення фотознімків з двох або декількох негативів; 2) зображення (композиція із декількох фотографій або фрагментів), виконане цим методом. В образотворчому мистецтві фотомонтаж різновид графічної техніки, широко використовується при створенні плакатів, реклами, карикатур тощо.

Фреска (від італ. fresco) – техніка стінних розписів, що полягає в швидкій роботі пензлем по сирому тиньковому ґрунту. Пігменти, що використовуються у фресках, розчинені у воді, просочуючись крізь тинк, проникають у стіну.

Фриз (фр. frise) – живописна або скульптурна смуга декоративного призначення. У класичній споруді – частина антаблемента між архітравом і карнизом.

Фронтальна композиція – розташування та побудова форми за двома координатами: вертикальною та горизонтальною.

Фронтон (фр. fronton) – трикутне завершення грецького храму з коротких сторін, пізніше – палацових фасадів, дверей і вікон.

Хепенінг – різновид акціонізму, передбачає насамперед провокування, а не організацію події. Ініціатори дійства обов'язково залучають до нього і глядачів. Виник наприкінці 50-х років XX ст. як авангардна форма театрального мистецтва.

Хіазм (від гр. chiasms – хрестоподібне розташування) – в образотворчому мистецтві зображення людської фігури, яка стоїть, де тяжкість тіла перенесена на одну ногу (опорну); піднятому при цьому стегну відповідає опущене плече, а іншому, опущеному стегну, – підняте плече. Хіазм був відомий античним скульпторам і заново відкритий майстрами раннього відродження.

Хор – у християнських храмах частина абсиди за вівтарем із місцями для хору співців.

Храм (лат. templum – святилище, від гр. témenos – священна огорожа) – культова релігійна споруда, яку трактують як житло Бога, де зберігається його зображення.

Хрисоєлефантинна скульптура (від гр. chrysds – золото і elephas, род. від. elephantos – слонова кістка) – скульптура із золота і слонової кістки. Хрисоєлефантинна скульптура була характерна для античного мистецтва (статуї богів). Складалася з дерев'яного каркасу, на який наклеювалися пластини зі слонової кістки, які передавали оголене тіло; із золота виконувалися одяг та волосся.

Художнє конструювання – процес вирішення проєктного завдання з використанням категорійного апарату дизайну: розробка концепції, виділення конкретних цілей проєктування (моделювання, макетування та ін.), розробка проєктної документації.

Художній образ – форма відображення дійсності, яка виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає в творчому процесі та втілюється в матеріальній формі.

Художній стиль (лат. stulus – стрижень) – структурна єдність образної виразності та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку різних видів мистецтва; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця.

Художня виставка – тимчасовий публічний показ творів мистецтва з метою естетичного виховання глядачів, пропаганди сучасного мистецтва та художньої спадщини.

Художня освіта – напрям мистецької освіти, який визначається як сукупність теоретичних і практичних надбань у галузі образотворчого мистецтва, які використовуються у процесі підготовки художників-педагогів, художників-архітекторів, мистецтвознавців, майстрів декоративно-прикладного і промислового мистецтва.

Шарж (фр. charge) – сатиричне або гумористичне зображення (портрет), у якому за дотриманням подібності карикатурно підкреслено найхарактерніші риси.

Школа в мистецтві – художній напрям, течія, яку представляють група учнів та послідовників певного художника (наприклад, венеціанська школа), близьких за творчими принципами та художньою манерою.

Штук (нім. stuck) – матеріал для оздоблення стін, виготовлення архітектурних деталей і рельєфів.

Навчальне видання

ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Курс лекцій
для студентів спеціальності «Культурологія»

Укладач:
О. О. Демідко, кандидат історичних наук

Керівник видавничого проекту *В. І. Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *О. П. Щербина*

Підписано до друку 12.01.2021. Формат 70x100 1/16.
Ум. друк. арк. 14,78. Обл.-вид. арк. 12,25.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво «Ліра-К»,
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3981 від 15.02.2011.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1.
тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net

ISBN 978-617-520-031-5

9 786175 200315

Ліра-К